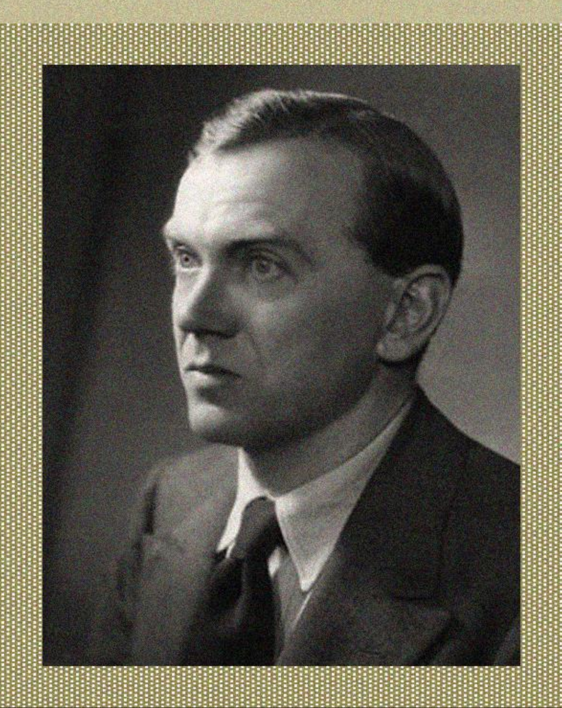
المؤسسة العربية للدراسات والنشر

سلسلة أعلام الفكر العالمي



غراهام غرين

غراهام غرين

سلسلة اعلام الفكر العالمي

غراهام غرين

تأليف : ديفيد پريس جونس

ترجمة : سعدي يوسف

المؤسسة العربية للدراسات والنشر
بناية برج الكارلتون ـ ساقية الجنزير
ت : ٣١٢١٥٦ ـ برقياً « موكيالي » بيروت
ص . ب . ١١/٥٤٦٠ بيروت

الطبعة الأولى * ١٩٧٩

هذه الدراسة

تعني الرواية الانجليزية المعاصرة ، بالنسبة لعدد عظيم من القراء في مختلف بلدان العالم : غراهام غرين ، «المادة الأدبية الوحيدة بين صادرات بريطانيا» ، كما سمته إحدى الصحف الأميركية. الأماكن التى تناولها كتبه ، كوزموبوليتية الطابع – المكسيك ، غرب إفريقيا ، كوبا ، الكونغو ، الهند الصينية – إلا انه تعلم حرفته من تراث أدبي انجليزي . بعض سمعته وشهرته (أو ما يقابلها من عداء وبغض) مستمدٌ من كاثوليكيته . لكن غرين لم يعتذر عن المسألة ، البتة ، ولقد قال إنه «كاتب أخذ ، في أربعة كتب أو خمسة ، شخصيات ذات أفكار كاثوليكية ، لرواياته». حظي غرين بالإعجاب أيضاً ، للتقنية والاسلوب اللذين ميّزا كتبه ، هذا التميز ، بين القصص الانجليزي الحديث .

هذه الدراسة تتتبع تطور غراهام غرين ، مبينة كيف توصل إلى أن يكون روائياً كبيراً . كما تقوّم الدراسة كاثوليكية غرين ، وتربطها بعمله ، إيماناً بأن الموضوعية سوف توضح الكثير من النقاش الرزين ، والخلاف غير ذي العلاقة .

ديفيد بريس جونس ـ كاتب شاب ـ كتب روايتين ـ ونقداً أدبياً يتناول ـ في الغالب ـ الكتابات الأخيرة.

الفصل الأوّل

من ثلاثينات هذا القرن

قليلٌ هم أولئك الكتاب الذين أثاروا من التقديرات المتناقضة أثناء حياتهم، ما أثاره غراهام غرين. ولقد استدعي جمعٌ من الأسلاف بغية معرفة خصوصيات أسلوبه وفكره. ومنهم أولئك الذين يعتز بهم غرين نفسه، أمثال كونراد، جيمس، دوستويفسكي، كافكا، منحطي القرن التاسع عشر، الروائيين الفرنسيين الكاثوليك، وحتى الوجوديين الفرنسيين مؤخراً. هذا الخليط من الأحكام الأدبية المتقاطعة قد حُبك من ذلك التطور المتناقض المميز لغرين. فهو كاثوليكي جلبت له كتبه، ورواياته الدينية خاصة، شهرة عالمية نادرة بالنسبة للكتاب الانجليز المعاصرين. لقد حقق من سبقوه من الكتاب الكاثوليك الانجليز أمواراً لافتة للنظر، لكن على الصعيد المحلي في الغالب. ولنتمثل هنا بشترتون وبيلوك وكورفو الذين لم يخرجوا عن

القرائن الانجليزية التقليدية. لكن غرين هو «المادة الأدبية الوحيدة بين صادرات انجلترا» كما عبّرت إحدى الصحف الأميركية. بالرغم من أن ديانته تميزه وتفصله عن مألوفات الذهن والمعتقد لدى مواطنيه ذوي التفكير الحر أو البروتستانت.

كتب جورج أورويل يقول «الرواية شكلٌ فني بروتستانتي، يستلزم لعبة الذهن الحرة. قليلٌ هم الروائيون الكاثوليك الجيدون، وأغلب هؤلاء هم كاثوليك سيئون». قد يقع غرين، أكيداً، في فئة «الكاثوليك السيئين» -- بل ان المتعصبين الكاثوليك الأكثر سخفاً يستنكرون أن يجمع غرين وديانتهم جامعٌ -- لكن تظل ثمة حقيقة ماثلة، وهي ان غرين قد حقق شيئاً غريباً في الأدب الانجليزي، حين استطاع أن يطعّم الرواية الانجليزية بالمفاهيم الدينية التي غدت غريبة مستبعدة، بدون أن يشلّ المعتقد أو الشكل إلى حد الانهيار. ومن هنا تجيء متاعب الناقد. سوف يمتدح الكاثوليكي الشكل، ما دام يراه وسيلة لمعتقده، أو انه سوف يمتدح، بالمقابل، المعتقد، ما دام يراه قد وجد تعبيره المفيد في الرواية. أما غير الكاثوليكي، فإنه حين يجد الرواية مؤثرة، يمتدح الشكل بدون اعتبار للمعتقد الذي يميل إلى التقليل من شأنه. أو انه بالمقابل، سوف يعتبر العمل نصَّ دعاوةٍ لا تسمح فيه الغايات والوسائل بأن تناقش بصورة منفصلة. إن عمل غرين عرضةٌ لمثل هذه المواقف، إذ ان ديانته هي ديانة من تحوّلَ إلى الكاثوليكية.

ولد في الثاني من تشرين أول سنة ١٩٠٤. وهو ابن

س. هـ. غرين، مدير مدرسة ثانوية في بركهامستيد. تربى غرين التربية التقليدية والأنجليكانية للطبقة الوسطى، في حِمى مدرسة أبيه التي كان فيها تلميذاً.

في هذا المحيط الذي يشير إليه غرين، بجفافٍ، دائماً، اتجهت مخيلته وهي تبحث عن المستند، إلى الداخل، شأن لبلابةٍ متسلقة. «فالكنيسة الانجليكانية لا تستطيع أن تزود المرء بنفس تلك الرموز الحميمة عن السماء». كان اختياره الكثلكة مرتبطاً ارتباطاً وثيقاً بالمخيلة. وكلما قدم لنا غرين تبصيراً بهذه التجربة، رأينا هذا التبصير عبر إشارات عاطفية وخيالية.

أما ساعة عودته إلى بيت أبيه بعد هروبه من الحياة المدرسية، فقد رآها «ساعة انعتاق، وساعة صلاة أيضاً»:

يشعر المرء بالله في حدّة — الزمنُ معلق — موسيقى تمتد على الهواء، أي شيء قد يحدث قبل أن يغدو الانضمام إلى الحشد عبر الحدود، ضرورياً. ليس ثمّة من حتمية... يكاد الإيمان العظيم يحرك الجبال... والبنايات الكبرى تهتز في القمة.

وهكذا يأتي الإيمان إلى المرء — بلا شك، بلا صيغة، حضوراً فوق مرجة خضراء للعب الكرات الخشبية...

الإخفاق في اجتذاب أي استجابة لمخيلة طفولته الحساسة، طبعَ استشرافه العاطفي. فهو يكتب بإصرار وتواتر عن طفولته التعيسة، وتنتهي الجملة المذكورة قبل قليل، بهذه الانعطافة المتميزة:

... ثمة شيء متصل بالعنف، والقسوة، والشر عبر الطريق. يبدأ المرء يؤمن بالجنة لأنه آمن بالنار. لكنه -- لفترة مديدة -- لا يتصور إلا النار أليفةً ألفةً معينةً -- الفواصل الخشبية للمهاجع، حيث لا يهدأ الجميع، أبداً، في وقت واحد، حيث المراحيض بلا اغلاق: هناك، بسبب ضخامة عدد المنكودين، يتكوم السجناء معاً في سجنهم البغيض...

أكيدٌ أن غرين قد شدد في وقت سابق على انه «كاثوليكي ذو معتقد ثقافي، إن لم يكن عاطفياً، بالدوغما الكاثوليكية». لكن لا يوجد شيء ثقافي فيما يرويه عن اختياره الكثلكة. وليس هناك إلا تحوّل عاطفي لصبيّ تعرض لأهوال البقاء في مدرسة انجليزية داخلية.

مع أن الجدليات الدينية قد تكون عرضةً للموضوعات الأدبية المبهمة، فإن غرين يهمه جداً أن يضع المسألة في هذه التوترات، إذ ان التقاط التناقضات هو كشفٌ لانحياز الناقد. هكذا يستطيع أدموند ولسن أن يرفض غراهام غرين، دفعةً واحدة، في مقالة له عن القصص البوليسية، «ربما لم تحقق قصة الجاسوسية إمكاناتها الشعرية إلا الآن، كما يجادل المعجبون بغراهام غرين». بينما يرى الناقدان الفرنسيان الكاثوليكيان جاك مادول وبول روستان ان غرين يستخدم الأشكال الشعبية ليصل إلى ارتباكات القرن العشرين، وأن موضوع غرين مهما ظهر غير مناسب للشخص المتدين، إلا ان المسيح هو الذي يكشف عن نفسه فيه، أكثر رضاً بتوبة الخاطئ، منه بتعصب المؤمن الطبيعي. وطبيعيٌّ أن غرين يقف بين هذين الطريقين الى

الخلاص: القداسة، أو الخطيئة. وانه لأمرٌ ذو مغزى أن أقواله عن الدين هي الأخرى مشوشة. كتب عن دخوله الكنيسة الكاثوليكية:

في نوتنغهام عُلّمت الكثلكة، متنقلاً بالترام، هنا وهناك. في بلاد جديدة، مع القس السمين الذي كان ممثلاً (من تضحياته العظمى انه غير قادر على مشاهدة مسرحية). الترام يقرقع ماراً بدائرة البريد: «الآن نأتي إلى الحبل بلا دنس»، الترام يقرقع ماراً بالسينما: «سيدتنا»، الترام يقرقع ماراً بالمسرح. نظرة منحرفة حزينة تتجه نحو «السكرتيرة الخاصة» (كنا في أعياد الميلاد). كانت الكاتدرائية مكاناً معتماً مليئاً بتماثيل رديئة. عُمدتُ، عصر يوم ضبابي، حوالى الساعة الرابعة. لم أستطع التفكير بأسماء أردتُها بصورة خاصة، لذا احتفظت باسمي القديم. كنت وحيداً مع القس السمين. لقد تم كل شيء، سريعاً، وشكلياً، بينما كان شخص ما يتمتم صلاة أطفال في مصلّى آخر. ثم تصافحنا، وخرجت لأشرب الشاي. الكلب الذي كان مريضاً، على البساط ثانيةً. قبلها كنت قد اعترفت اعترافاً شاملاً لقس آخر: كأن الحياة تأتي إلى الذهن مصورةً، بدون نظام، مليئة بالثغرات، لا تقدم في الأفضل إلا انطباعاً عاماً. وطوال طريقي إلى مكتب الجريدة، ماراً بدائرة البريد، والمقهى المغربي، والعاهرة العجوز، لم أستطع أن أدفع عني الشعور بأنني غدوت جديداً في موضع ما، بسبب ذكريات لم أكن أعلم انني أمتلكها. لقد تناولت خيط حياتي من البعيد، البعيد، البعيد كالبراءة.

اللائقة الواضحة في هذا الحديث، والمستعينة بصور مثل

الكلب المريض والعاهرة العجوز، تكشف تعقيداً في اللحظات العاطفية واللحظات المرئية، تعقيداً تقيم حصيلته النهائية، ديناً، لا فلسفةً. أما عقلانية الحديث - إن كانت ثمة عقلانية - فتأتي، من بعد، فـ «خيط الحياة» يمكن أن يُغزل كما يشاء من يغزل، لكنه في الوهلة الأولى أدى إلى «البراءة»، إلى ذهن «بدون نظام، لا يقدم في الأفضل إلا انطباعاً عاماً». يعلّق دونات أودونيل قائلاً: «بصيغ اللاهوت، يبدو أن مخيلة الإنسان، باعتبارها تعبيراً عن طبيعته بأسرها، لا يمكن أن تكون طاهرة، منذ **السقوط**. أما في حالة غرين، فإنه قبل أن تعبر بذهنه أي انطباعة عن **السقوط**، قد أُفسدت مخيلته بشقاء الطفولة والمراهقة». كتب غرين عن مدرسة بركهامستيد ما يأتي:

لقد لقي المرء، للمرة الأولى، أشخاصاً بالغين ومراهقين، يتّسمون بالصفة الأصيلة للشر. ثمة كوليفاكس الذي يمارس التعذيب بالفرجار، والسيد كراندن ذو الذقون الثلاثة، والبُرد المغبر، والشهوانية الشيطانية. من هذه الأعالي يهبط الشر على بارلو، المملوءة منضدته بصور دقيقة -- إعلانات صور فنية. الجحيم يطبق عليهم في طفولتهم.

كتب هذا أيضاً عندما كان طفلاً. رأى رجلاً يدخل راكضاً مستشفى مجانين، ليقطع عنقه، «فهو بلا أمل، ولا رب، في العالم»: والفتيات الإيرلنديات يلهين مع شبان يافعين، «لقد جاءتهم

التجربة الجنسية . مبكرة جداً . سريعة جداً » : وسمع عن فتى في العشرين وفتاة في الخامسة عشرة وجدا بلا رأسين على سكة الحديد .

يعترف غرين انه وجد أفضل تعبير عن هذه النظرة في رواية مارجوري بون التاريخية «أفعى ميلانو» التي قرأها في سن الرابعة عشرة . وحين التهم الكتاب ، قال :

بدأت أكتب . كل تطلعات المستقبل الأخرى انحسرت بعيداً : الموظف الكفء ، رئيس الكلية ، كان على رجل الدين أن يبحث عن تجسيدات أخرى . وبدأت أقلد رواية الآنسة بون الرائعة تقليدات عديدة ، صارت دفاتر — قصصاً ... مفعمة بالقسوة والرومانسية اليائسة . وكما لو اني تزودت منذ الوهلة الأولى ، وإلى الأبد ، بموضوع .

تجيء الرواية مضاداً لقيم الخير والشر الحادّة التي تقدمها كتب أخرى ، مثل «كنوز الملك سليمان» ، حيث كان السير هنري كورتيز حلماً لا يتحقق .

لمثل هذه الانطباعات الجارحة في حدّتها ، لا يستطيع المذهب الكاثوليكي أن يضيف إلا شكلاً خارجياً ، ورداءً لغوياً مناسباً .

ثمة رواية أخرى مختلفة ، عن غرين التلميذ ، يقدمها بيتر كونيل ، معاصره في بركهامستيد :

كان باستطاعته أن يغدو مثل شخصية بييرو في «كوميديا الفن»

من القرن الثامن عشر ، بإخفائه وراء القناع الجهم ، قدرة كبيرة على الدعابة الساخرة . كان في الغالب مليئاً بالحيوية ، قادراً على أن يمرح . المرح والحيوية هذان لم يزولا . حتى الآن ، حين أعيد قراءة كتبه – تلك التواريخ الرصينة للخطيئة والعذاب ، حيث كل شكل من أشكال البهجة موضع شك طبيعي ، وحيث كل حبٍ مقدرٌ له الفشل ، حيث أنفاس الشر تختلط مع الضباب الذي يلف مصابيح الشارع – أشعر أحياناً انني أواجه التلميذ الموهوب وراء قناع أكثر إحكاماً وغنىً بالاحتمالات . لا أستطيع مقاومة الشك في انه يجد تسلية كبيرة – تسلية التلمذ الجذلى – في أن يجعل جلده هو وجلد القارئ يقشعران ، كما لا أشك في انه يجد متعة ما في أحاسيس الاشمئزاز والرعب التي يثيرها بهذا الارهاب الاستثنائي .

لكن عودة غرين المستمرة إلى موضوع الطفولة ، باعتبار الطفولة فترة أفسدت فيها البراءة وخُدعت ، هذه العودة توصلنا إلى ان «القناع الجهم» قد أدى غايته بصورة أكثر إتقاناً مما أدركه كونيل .

من بركهامستيد ذهب غرين إلى كلية باليول ، أوكسفورد ، حيث درس التاريخ مدة ثلاث سنوات ، بعد حصوله على مساعدة دراسية . وفي نهاية فترته الأوكسفوردية عام ١٩٢٥ ، نشر مجموعة قصائد «نيسان ذو الخرير» وهي في أكثرها تقليد للجمالية الأوكسفوردية في العشرينات :

جُنّ البشر بنظرة الجمال
وألقوا بحياتهم في ذهولٍ صامت الشفاه .

صورٌ قليلة ظهرت في الأصل هنا. سوف يستخدمها غرين فيما بعد. فـ«الوحش ذو الظَهرين الذي يخبّ في رأسي» قد تحول في «صخرة برايتون» إلى «انه ينظر إلى الحركة البطيئة للوحوش ذوات الظهرين». لكن النص الأكثر إثارة للاهتمام في «نيسان ذو الخرير» قصيدة بعنوان «المقامرة» وسّعها غرين فيما بعد، في مقال يتناول سيرته، هو «المسدس في الخزانة».

أضع المسدس في رأسي
وأجذب الزناد.
هل سيأتي الضباب والموت.
في انحناءة هذا الدرب ذي الشمس الغاربة،
أو ان الحياة ستقوى.
باقتراب الموت؟
كلا الأمرين ربح.
إنها لمقامرة لا أستطيع أن أفقدها.

هذه الرومانسية اليائسة سوف تلتصق بغرين، معبرةً عن نفسها، في أشكال من التنكر، عديدة، وأشد تعقيداً. لكن هذه الرومانسية، في الحياة المبكرة، كانت البديل من الشر «الأسود والرمادي» للطبيعة البشرية. يشرح غرين في المقال كيف أرسله والداه إلى محلل نفساني بعد هروبه من المدرسة:

السجن يكيّف السجناء. لم أرد أبداً العودة إليه. إلا انني كنت

مكيّفاً إلى حد أن الحرية تضايقني تماماً. المحلل النفساني الذي تتبّع عصياني، ثبّتَ الضجر، كما يثبّت المثبّت الصورة على السالب. خرجت من شهور لندن البهيجة التي أمضيتها في بيت محللي – قد تكون أسعد شهور حياتي – سليم التوجيه، قادراً على الاهتمام الصحيح بزملائي (الرطانة تبلغ الشفاه) لكنها تبدو جافة. وبدا لي، لسنوات عديدة، انني غير قادر على الاهتمام الجمالي، أبداً، بأي شيء تقع عليه عيناي... لم أكن أشعر بشيء. لقد ثُبِّتُّ في ضجري.

اللعب، وحيداً، بالروليت الروسي، كان ترياق هذا الضجر، وقرقعة الفجوة الفارغة تقابل القناعة الداخلية بأن على الوجود البشري أن يجد تبريره في صيغ أخرى غير الضجر أو الشر.

بعد أن غادر غرين أوكسفورد، اشتغل صحفياً لمدة سنوات أربع، أولاً في نوتنغهام – حيث تكثلك، كما رأينا – ثم في لندن، مساعد محرر في «التايمس». وقد ترك العمل بعد صدور روايته الأولى «الرجل في الباطن» سنة ١٩٢٩. لذا بلغ غرين نضجه – واستقلاله ككاتب – في مطلع الثلاثينات.

يغلب اعتبار الحركة الأدبية في الثلاثينات على أنها فترة تفرّدت بتدخل حفنة شعراء في أمور السياسة المعاصرة، وكأن كتّاب النثر اليوم غير ذوي علاقة بالأحداث نفسها.

لكننا حين نستعيد روايات غرين الأولى، فسوف نراها جزءاً

من الثلاثينات ، بل استجابة مثيرة ، وانعكاساً لتلك السنوات . كتب غراهام مارتن في مقالة وضع فيها بين أقواس كلاً من غرين ، وإيفلين وو ، وسنو ، ما يأتي : «كان غرين ، دائماً ، كاتباً ذا تحسس عالٍ للأحداث» ، ومضى يقول :

«حتى لو كان تحسس غرين للأحداث يمتد فقط إلى الأنباء المثيرة للصحف اليومية القومية ، فإنه لأمرٌ يجب التأكيد عليه . هذه واحدة من الطرق التي صار بها غرين شعبياً ، دون أن يفقد جديته . لكن تحسس الخبر يتغلغل أعمق بكثير من هذا . غرين أيضاً ، حساس جداً لمناخات الرأي ، وتبرز هذه المناخات في رواياته . ليس عبر الناطقين الرسميين بآراء المرحلة ، ولكن عبر الأجواء ، والشعور العام إزاء الأحداث الجارية التي يستفيد منها في حبك العُقَد».

في «مناخ الرأي» هذا الذي تحمله روايات غرين ، يمكننا أن نلاحظ جيداً ، تأثير الثلاثينات . كانت مادة رواياته حتى اندلاع الحرب العالمية الثانية ، التهريب ، تدمير دكتاتور ، حكم بالإعدام على شيوعي ، الرأسمالية العالمية ، جنوح الفتيان ، والحرب الأهلية .

ومع ان غرين لم يكن ماركسياً مثل معاصريه ادوارد ابورد وريكس وارنر ، لكن في أعمالهم تلك الاستجابة التصورية نفسها لزمانهم . إنه ذلك الإحساس المتميز بعجز الفرد إزاء ما هو هائل . وذلك الاشتراك بين هؤلاء الكتاب في تناول الكوارث الهائلة الحتمية

والتي لا يمكن تلافيها. كما يشتركون في طريقة متابعتهم الأحداث اليومية بحيث يمنحونها معنى مجازياً.

إن مراقبة غرين المركزة على تفاصيل البؤس والشقاء والرثاثة البشرية تمنحه تماثلاً معيناً مع أورويل. إذ ان الاثنين يتغلغلان في نقاط ضعف العالم الرأسمالي. لكن شفقته لم ترتفع يوماً، صريحة، متحدثة عن إمكانات البشرية بتعابير أي أيديولوجيا طوباوية. في عام ١٩٣٧ كان قادراً على أن يكتب عن رحلته في ليبريا، ما يأتي:

ثمة آخرون، بالطبع، يفضلون النظر إلى مرحلة أبعد، وتهيء لهم تذاكر «انتورست» الرخيصة مستقبلاً معقولاً في الظاهر، لكن رحلتي تمثل عدم الثقة بأي مستقبل مؤسس على ما نحن فيه.

حدد ريتشارد هوجارت في مناقشته أودن - معاصر غرين - الذي تحول كذلك إلى الحل اللاهوتي، حدد المعضلة كالآتي، «أصعب مهمة يواجهها الكاتب، ان يتوصل إلى أساليب شاملة الرمز، قادرة على تجسيد حالات الحاضر الكبرى». وقد بيّن حدود كتّاب الثلاثينات قائلاً:

لا أعرف الكثير في علم النفس حتى أحاول أن أوضح بصيغ علم النفس هذا الاحساس السائد بعدم التلاؤم، أو ذلك الاهتمام الكبير بالطفولة والمدرسة. إن القارئ ليشعر بهذا في خلفية الأعمال الأولى لهذه المجموعة كلها، كما يحسها عند كتاب النثر المعاصرين أمثال كونولي وإيشروود وابورد، ما سبب اهتمامهم جميعاً، بأداة القصة الجاسوسية مثلاً؟

كان باستطاعته أن يدخل غرين في القائمة، وكان سيعطي في هذه الحالة جواباً مؤداه أن غرين باستعماله اداة القصة الجاسوسية كان قادراً على التعامل مع الحالات الكبرى، بأسلوب يتمتع بمتابعة الأحداث وبالأصالة معاً.

أوجه التماثل مع أودن صارخة بالتأكيد، إذ انتهى أودن مثل غرين إلى الاعتقاد بأن المخيلة قد ضُحّي بها للعقل - «ليس بمقدور أي مقياس موضوعي أن ينافس نظرة حدس واحدة» -- كما يستطيع غرين أن يشترك في مبدأ أودن المبكر. «أَخبرْ جيداً، ابدأ بالأشياء والأحداث» حتى يمكن من هذه المراقبة القريبة، بروزُ «الحالات الكبرى» بوضوح أكثر.

يلخص هوجارت الأمر ببساطة فيقول، «يتجذر المعتقد المسيحي لأودن في نفس ذلك النوع من الاستجابة للتجربة الذي كوّنه انحيازه المبكر للشيوعية». ومع ان استجابة غرين للتجربة لم تؤد به إلى أكثر من شيوعية طالب جامعة، إلا انها قادته إلى تفحّصٍ للنفس أبلغ تعقيداً، وإلى تشاؤم أكثر عمقاً من أودن. لم يكن اللاهوت بالنسبة لغرين انعتاقاً سهلاً، أو تحولاً من المعاناة الأولى إلى أخلاقية مبدأ سهلة التقبّل.

أظهرت استجابة غرين لاندلاع الحرب حدّة أكثر من معظم معاصريه. وربما مكّنه هذا من أن يظل متابعاً الأحداث. ومن الاستجابة إلى العالم المتغير استجابةً مباشرة تماثل قدرته على ترسُّم

إحساسه الديني المتعمق. في مقالة عنوانها «في البيت» كتبها سنة ١٩٤٠، يحيط غرين برأيه في الثلاثينات، فيقول:

أضحت الحياة عادلة وشاعرية. وإذا اعتقدنا ان هذه هي النهاية الصحيحة للفكر المشوش، والمبالغة العاطفية وأنانية الأجيال، فبإمكاننا، أيضاً، الاعتقاد بأن العدالة لا تبلغ نهايتها هناك. الأبرياء سيُمنحون سلامهم، والتعساء سيعرفون سعادة لم يحلموا بها من قبل، والبؤساء المشوّشون سيُمنحون جواباً عليهم أن يتقبلوه. لن نحتاج إلى الإحساس بالشفقة على البريء، أما المذنبون فنحن نعرف في أفئدتنا انهم سيُعَمّرون مثلنا، لا أكثر منّا.

لكن سلام الأبرياء لن يَحلّ في هذه الأرض. وقد كرس غرين رواياته بعد الحرب، ليبين السبب. رواياته: «لبّ المسألة»، «الأمريكي الهادئ»، «قضية مستهلكة». لقد ابتعد عن المناخ الذهني للثلاثينات، المُطالب بالعدالة، والواهب الشفقة — إلى موقف تشاؤم أعظم مؤسس على الاعتقاد بحتمية الخطيئة والعذاب اللاحق. في رسالة كتبت سنة ١٩٤٩ يقول أورويل عن غرين:

تظل تدعوه محافظاً متطرفاً، وانموذجاً كاثوليكياً رجعياً كالعادة. الأمر ليس هكذا أبداً، لا في كتبه ولا في خصوصيته. بالطبع، هو كاثوليكي، وعليه في بعض القضايا أن يلتزم جانب الكنيسة، لكن نظرته يسارية ملطفة، مع ميل خفيف إلى الحزب الشيوعي. حتى لقد فكرت بأنه سيكون أول كاثوليكي، رفيق طريق لنا، وهو أمر

لم يحدث في انجلترا. لكنه موجود في فرنسا وغيرها. حين تنظر إلى كتبٍ أمثال «بندقية للبيع»، «انجلترا صنعتني»، «عميل سريّ» وأخرى غيرها، فسوف ترى أمامك المشهد اليساري المألوف. الأشرار هم أصحاب الملايين، وصانعو الأسلحة، الخ. والرجل الخيّر شيوعيّ أحياناً.

انطفأت حماسة غرين الإنسانية من رواياته مع السنوات. والعلامة الوحيدة التي ظلت باقية من زمن الثلاثينات هي الطريقة التي تمثل بها الأوضاع السياسية، بين حين وآخر، المسرح الذي تدور عليه بعض رواياته بعد الحرب، «رَجلنا في هافانا»، «الرجل الثالث»، و«الأمريكي الهادئ» خاصة. لكن غرين يلاحظ في «يوميات الكونغو»، ١ شباط ١٩٥٩، انه «كانت هنالك في ليوبولدفيل قلاقل سيئة قبل اسبوعين، ولم يكن شيء قادراً على إقناع الصحفيين بأن رحلتي المخطط لها منذ أشهر، ليست ذات علاقة بالأحداث». مثل هذه المصادفات اثبتت فكرة ان غرين هو عميل في المخابرات السرية البريطانية، فباعتبار انه كان، يوماً ما، عضواً في دائرة حكومية زمن الحرب، لذا سوف يظل عضواً – وقد استغل غرين هذه الوضعية بنجاح في «الجنرال والجاسوس». حين كلفته مجلة «لايف» بكتابة مقال عن الحرب في الهند الصينية، لم يستطع غرين إقناع الفرنسيين، ومن ضمنهم الجنرال دولاتر، بانه صحفي أصيل عاملٌ. إذ ان غرين مهما كان مهتماً بأحداث العالم، أو العناوين الرئيسة للصحف اليومية الكبرى، فإنه يفضل الآن أن يكتب

تقديرات مثيرة عن الأحداث – تقريره عن الهند الصينية، عن الماو ماو سنة ١٩٥٣ للصنداي تايمس، وعن بولندا للصحيفة نفسها عام ١٩٥٦.

والأكثر من ذلك، ان الضجر الملهِم – ذلك الدافع الخبيث النابض تحت أعمال غرين، مثل عجلات القطار – قد أحكم سيطرته. مهما كانت الثلاثينات، إلا انها لم تكن سنوات مضجرة. كما قال أودن:

ان تكون شاباً، يعني
أن تكون بأسرك على الحافة
أن تظل منتظراً في غرفة مكتظة
«نداء شخصياً من مسافة بعيدة»:
الصوت الخفيض الذي
يعيّن مستقبل المرء.

بينما المستقبل بحاجة إلى تعيين، فإن جانباً من الوجود يظل على الحافة. لكن كوارث الحرب والحرب الباردة جاءت بتحديدات خارجة عن سيطرة الكاتب الوحيد، فأخذ غرين ينكمش تدريجاً عنها، غير مستقبلٍ إلا «ذلك النداء الشخصي من مسافة بعيدة». إن كتابته الكاثوليكية المتميزة يعود تاريخها إلى ما بعد الحرب. وأخذ سبر التجربة يضعف من كتاب إلى آخر، مهما كان الموضع الجغرافي، وضعف بالنتيجة التدخل الاجتماعي والعاطفي. في مقدمة لمسرحياته

كتب انه وجد نفسه وهو في سن الثامنة عشرة، سجيناً مدى الحياة للرواية. وان مسرحياته هي إيقاف مؤقت للحكم.

احتجت إلى أن آخذ راحة من الروايات. كرهت شظف الكتابة للسينما، واكتشفت ما كان فعلياً، شراباً جديداً، اكتشفته بالضبط في تلك الفترة التي تبدو فيها الحياة وكأنها امتدت سنوات عديدة أكثر مما ينبغي.

يلقي غرين سلاحه، مختتماً المقدمة باعتراف يقول فيه «أعتقد أن نقادي اخفقوا، حتى الآن، في إظهار جانب تذرب المس والانقباض، لدى كل موهبة امتلكها (سوف أشعر مستقبلاً بالأسف، أكيداً، لأنني كشفت لهم هذا). ويبدو ان السجن المؤبد للرواية، قد آذى حتى لحظة الإبداع، وجعل من التشاؤم فضيلة، فالتشاؤم أمل اليائس». يرى ر. و. ب. لويس ان غرين، بغية تلطيف هذا الضجر الأساسي، التجأ إلى «جرعات من الخطر والرعب في فترات منتظمة، كما لو انه مريض في مصح مهتم بأن يبين لنزلائه أن بضعةً من الحياة، مهما كانت نتيجتها، أفضل من لا حياة». ويختتم السيد لويس قوله بجملة واسعة المساحة، فيقول «مورافيا، وكامو، ومالرو، يشهدون، مع غرين، ان جهد التوصل إلى الحياة المحسوسة أكثر ضرورة وإلحاحاً وراديكالية في زمننا - هذا الزمن الذي يكون فيه الميل المضاد هو النزوع الراديكالي إلى الموت». هكذا يكون إخفاق الثلاثينات قد أدى إلى ان الكتاب الأحياء الذين ما زالوا يدعون، قد استولى عليهم الخوف من التدهور المباغت المتسارع للحياة الانسانية،

فانسحبوا ، بالتالي ، من الفعالية العاجزة ، فعالية سرد التجربة الاجتماعية للحياة أو الفن ، لكنهم يخزون أنفسهم وخزاً ، ويحثونها حثاً ، من أجل أن يكتشفوا إن كانوا ما يزالون أحياء . لقد اجتمع مرضى المصح على أساس تشخيصات مختلفة ، مختلفة العلاج من حالة إلى حالة ، إن كان ثمة علاج . لكن هذا الانسحاب من التجربة ، في أعمال غرين ، قد أدى إلى عالمٍ شخصي ، يبدو غير ذي علاقة بمن هم خارجه . عالمٍ ممتع كما تبيّن حدوده . إنه عالمٌ غدا مطلقاً بذاته .

الفصل الثاني

الطريق الى «صخرة برايتن»

«الرجل في الداخل» أول رواية نشرت لغرين (كتب روايتين قبلها)، تضم العديد من المواضيع المميزة التي سوف يتناولها غرين فيما بعد. وهي رواية تاريخية اختيرت لها سسكس مكاناً بصورة غير ملائمة، في عالم المهربين، وسعاة «بوستريت». لكننا نتعرف على اندروز باعتباره نسخة من أبطال غرين الأوائل، أو ضحاياه. فهو مطارد بذكريات طفولته الشقية، وأبيه الفظّ، زعيم المهربين، والمدبر غير الواعي لمصير ولده. وخلال الرواية، تضيء الاسترجاعات ماضي أندروز الخفيّ.

مرة زاره أبوه في المدرسة. كان الابن في الساحة غير المبلطة.. كان أبوه خجلاً، متأثراً، أفاق بغتةً على بنيته الفظّة... سأله «أسعيد؟». كان أندروز يمتلك قسوة الطفل الغريزية. تذكر أباه في المنزل، متسلطاً، قاسياً، سيداً واعياً، لا يوفر اللطمات للطفل

أو الزوجة. أجاب الولد: «جداً». كان صوته ممتلئاً بفرح مصطنع، وكانت الكلمات منطوقة بدقة مصطنعة.

وجود اندروز بأسره، تعرض الى الخديعة. والتزوير أمام أعين الناس، بسبب أبيه، الذي أرسله حتى الى المدرسة ليتعلم مواد لا حاجة له بها، مثل اللغة الاغريقية، التي لا تناسب حياة مهرب.

وثأراً لبراءته، يخبر رجال الضرائب سراً، عن المهربين. لكن اليزابيث التي تعرف عليها، مصادفة، أثناء هروبه، تقنعه بأن يشهد أمام المحكمة مما يؤدي الى الحكم على المهربين بالسجن. لكن حين تبرأ ساحة المهربين أمام المحكمة، بالرغم من ظهور اندروز المتحدي في منصة الشهود، ينتقم هؤلاء لأنفسهم من اليزابيت ويدفعونها الى الانتحار. كان اندروز قد خانها للوهلة الأولى، حين ضاجع عاهرة، خلال فترة الدعوى، والآن يبرهن على جبنه الجسماني أيضاً حين يهرب طالباً المساعدة، بدلاً من أن يحاول الدفاع عنها. ان موتها هو الخيانة النهائية لمثله. فيسلم نفسه الى الضباط باعتباره قاتلها. ولكن أثناء القبض عليه:

أحس اندروز بنجمتين، أو شمعتين صفراوين في الليل المطبق احداهما كانت رفيقة القمر الوحيدة، والأخرى التمعت على حزام الضابط العجوز، حاملة اسمه هو. ببطء أنسلت يده، خفيةً، الى
مة سامية، فثمة بين النجمتين وجه أبيض ساكن، يحدّق إليه بشفقة، وبلا استنكار، يحدّق إليه بحكمة وروية.

انتحار سكوبي في «لُبّ المسألة» مختلف تماماً، لكنه يشترك في

الأمل . مع أندروز . بـ «الرسالة السامية» .

الموضوعات هنا . أكثر خشونة . وأقل مهارة . منها في اعمال غرين المتأخرة . والسبب الرئيس في هذا أن الكتابة وبنية الكتاب تبدوان مصطنعتين وغير متقنتين . ومعظم القصة يضم فواصل ميلودرامية غير جوهرية للعقدة . وهذه الفواصل مكتوبة . عموماً . «كتابة جميلة» ذات شكلية نيو — استتيكية . تعتبر المعادل النثري لديوان «نيسان ذو الخرير» وتدخل في هذه النوعية الروايتان التاليتان كلتاهما . «اسم العمل» و «شائعة في مهبط الليل» . لم تطبع أي من هاتين الروايتين . بالهيئة التي طبعت بها رواياته الأخرى . أو الروايات . ويبدو أن غرين قد صنفها ضمن آثار الصبا .

بطل «اسم العمل» أوليفر جانت . شخصية غرينية واضحة . وأكثر امتلاء . في نواح معينة . من أندروز . انه يناسب فترته بصورة أكثر استعداداً : فهو «مسكون بالمتاريس» . بعد أن ضجر من الحياة المرفهة الفارغة في لندن . يقرر مساعدة الثوريين في التخلص من بول ديماسينيه . دكتاتور «ترير» . عقدة هذه الرواية تحويل لـ «الرجل في الداخل» . إذ يلاقي جانت . آن — ماري ديماسينيه . صدفة كما التقى اندروز باليزابيت . تخون المرأة زوجها خيانة مزدوجة — فهي تكشف سره في انه لم يحقق زواجها . وتنام مع جانت . جانت بدوره يخونها . فيخبر الثوريين بعنّة الدكتاتور . تعلن الجمهورية . ويجرح ديماسينيه في الانتفاضة . لكن جانت بدلاً من أن يبقى مع آن — ماري . يرافق الدكتاتور الجريح الى خارج البلاد . مرة أخرى

يستخدم المجاز ، فالخلاص يأتي عبر الخيانة ، مع أن الجديرين بتلقيه ليسوا كل الرجال. وثانيةً ، عبر غموض العقدة والتشخيص تأتي صورة غائمة عن طريقة ما للحياة ، تقدم الأمل. وتماماً ، مثلما رأى اندروز «القداسة الكاملة» ، يدرك جانت آن «زوجة كاثوليكية صالحة» ستهبه البرء. هكذا يتخلى عن آن - ماري ، ويهجره خطايا الجسد يبرأ من خيانته.

الميلودراما نفسها في «شائعة في مهبط الليل» ، حكاية أخرى ذات خيانة مزدوجة أثناء الحروب الكارلية بإسبانيا ، تنتهي على أية حال ، بالزواج الكاثوليكي الذي حُرِمَه جانت. «كانت عيناها على الرب الذي رآهما يأخذان بعضهما الى بقية الحياة».

تتكشف موهبة غرين ، للمرة الأولى ، في «قطار اسطنبول» : الرواية ممتعة ، وكأن «الرجل في الداخل» قد أتت معكوسة توضح «قطار اسطنبول» خصائص عديدة من «اسم العمل» ، جو التجسس ، والمغامرة ، وعدم التأكد. لقد علمت المحاولة الأولى ، غرين ، الكثير ، فقد كانت «قطار اسطنبول» احتواء مضغوطاً ، بينما كانت «اسم العمل» تنفيساً ، و «قطار اسطنبول» مبنية على الملاحظة ، بينما تتسم الروايات الأولى بالبنية الحالمة.

إن الحدود التي يقترحها عنوان «قطار اسطنبول» قد استُخدمت بذكاء. تجري الحوادث أثناء رحلة القطار من لندن إلى اسطنبول ، وقد منحت هذه الاداة ، غرين ، تحكماً واضحاً ، كان يفتقده منذ صباه. «قطار اسطنبول» مقسمة تقسيماً شديداً إلى خمسة

أقسام، تقابل المحطات الرئيسية في الخط، كل قسم هو وحدة بذاته، لكنه يوصل الحدث نحو خطوة إلى الأمام، جوهرية، ولا بد منها.

في الروايات الثلاث الأولى، كان غرين مدفوعاً الى التعبير عن تشوف شخصياته الى عالم مختلف، عبر رغباتهم المفاجئة، أو اعترافاتهم أو بحثهم الذهني، كأنهم أشخاص منفصلون في مسرحية.

لكن الأمر مختلف في «قطار اسطنبول»، فالرحلة هنا تبين العالم الخارجي، وتستدعيه. فعدم ارتياح المسافرين، المعلقين بين روتين حيواتهم، ومصائرهم على الخط، عدم الارتياح هذا، يقابله العالم الخارجي الذي يمر أمام النوافذ. ان صورة ممتازة في اوائل الرواية، تضع الحالة موضعها:

افران صهر الحديد في ليبج، ارتفعت بمحاذاة الخط، مثل قلاع قديمة تحترق في غارة حدود.

توقُّف الرحلة ليس سوى وهم: لقد ولد احدهم، شأن الآخرين، كي يبلغ مصيراً، ومستقراً، وسوف يُدفعون بالقوة طيلة الخط – جنر الثوري، كورال الراقصة التي ينتظرها رفيقها في اسطنبول، وميات اليهودي الذي يحمل معه صفقة زبيب سوف تضع احتكاراً ما في مأزق. ومع أن للجميع غاياتهم النهائية من هذه الرحلة، إلا أن حقيقة السفر ذاتها، تحوّلهم، أو تحرفهم في الأقل، عن غاياتهم. هذا من طبيعة الحياة. تكتشف ميبل وارن في جنر صحفياً سكيراً ذا شذوذ جنسي، يريد أن يستفيد الى أقصى حد منها

كسبق صحفي. يغوي ميـــات. أولاً. كـورال. بصورة مؤلمة -- «لم يكن الأمر نزهة» -- ثم يلقى عليه القبض مع جنر الذي دس في يدها رسالة اثناء أخذه من القطار. يُسحب ميات من مشاغله المالية. بعد أن توقظ كورال ضميره -- وغريزته الجنسية -- مع أنه حين يبلغ اسطنبول بسلام. تستحوذ عليه نفسه من جديد. مدركاً أنه سيوسّع تجارته. في الزواج من جانيت باردو. صديقة ميبل السابقة. ومن السخرية أن تنقذ ميبل. كورال. التي ستحل محل جانيت في عواطفها. لقد سلّمت براءتها الى ميات. لأنها شعرت بأن لكرمه حقاً يجب أن تفيه.

«قد يقول روائيون مثل أ. ايرس ان للعفة ثمناً أغلى من اليواقيت. لكن الحق أن ثمنها محدد. بمعطف فراء أو ما حوله. لا يمكن للمرأة أن تتقبل معطف فراء بدون أن تنام مع رجل». أما بالنسبة لكورال، فقد كان الثمن. مقصورة نوم الدرجة الأولى لميات. بالرغم من أن ميات يخون، في النهاية، مشاعره الغريزية إزاء كورال، لكن مشهد براءتها يثير وتراً في نفسه، مقابلاً، لكنْ خفياً. وهو يثير ميبل أيضاً، اذ بالرغم من انها تدرك فسادها تماماً، الا انها تأمل في أن الحفاظ على كورال، سوف يقيها فساداً أسوأ. على ايدي الرجال. وهي تستطيع مثل العديد من شخصيات غرين، أن تستعمل كلمات ملتبسة مثل «الحفاظ»، «الحب» لفائدتها هي.

براءة جنر. هي براءة المثالي. وسقوطه هو اردأ سقوط، لأنه قدم أكثر الحسابات زيفاً بين ما هو كائن، وما ينبغي أن يكون. لم تحلم كورال الا بزواج مثالي. وحلم ميات بتجارة أفضل، أما جنر

فبعالم أكثر عدلاً. تبلغ الرواية قمتها بخطبة جنز أمام الكولونيل هارتيب، ممثل قوى القانون الرجعية المؤسسة على الجبروت. يقول جنز:

أنت تضع اللص الصغير في السجن، لكن اللص الكبير يعيش في قصر... ثروة العالم تعود الى الجميع. ولو أنها قسمت فلن يكون ثمة أغنياء، لكن سوف يستطيع كل انسان أن يأكل كفايته. ولن يشعر بالخجل وهو الى جنب جاره.

يدرك جنز أن المثالية بطولية. في عالم مكون من هارتيبات، أو حتى في عالم مكون من كورالات، وهو يمضي الى موته مسروراً بأن التشويهات التي جعلت حياته تعذيباً، سوف تنتهي أخيراً. وعيه بذاته يفتدي مثاليته. إنه يبرهن على أنه قوي مثل الكولونيل هارتيب، مستبقاً العلاقة بين القسيس والملازم في «القوة والمجد». يُعنى غرين ببيان أن جنز ليس مؤمناً «يقول لنفسه ان الله خرافة اخترعها الاغنياء، كي يظل الفقراء راضين». ان جنز هو أكثر من رجل يتمتع بشجاعة مُثله: انه رجل حكمت براءته حياته. وقد دفع الثمن، عارفاً، بموته.

نبتت رواية «انها ساحة معركة» من هذه الرواية، كما نبتت هذه الرواية بدورها من «اسم العمل». «انجلترا صنعتني» هي التعبير الكامل عن مواضيع الخيانة والعدالة المدبرة هذه، والتي ظلت ماثلة في الروايات الأخيرة. مع أنها سوف تتحول الى صورة للعالم تُظهر الكثلكة معياراً اخلاقياً ازاء الفوضى البشرية. البنية الميلودرامية

الظاهرية وحدها هي التي بقيت. لقد كان غرين قادراً على تطوير اسلوبه الخاص بالاستفادة من الاجازة الممنوحة الى قصص الاثارة التقليدية – عُقد غير أصيلة، كتابة مصعّدة النبرة، توتر المطاردة – وقد علّق غرين في هذا المجال قائلاً: «مثير هو الاكتشاف البطيء لطريقة المرء الفردية، لكن تأتي لحظة في أواسط العمر يشعر فيها الكاتب بأنه لم يعد مسيطراً على طريقته، وأنه غدا أسيرها». رواياته الخمس الأولى حققت طريقته الفردية، وان شئنا استعمال لغته قلنا أنها حكمت عليه بسجن الميلودراما. لكأن غرين رأى خطاً ممتداً بين الميلاد والموت، وعليه تدرجات الزمن، مربوط بها مقياس البراءة. كل صداقة أو حب ستقرب سهم المؤشر قليلاً من الموت والخراب، اذ ان هذه هي طبيعة الوجود البشري. الزمن سيأتي بالحب، والحب سيأتي بالخيانة، والخيانة ستأتي بالفساد. وكلما تدخلنا بالتدرجات أكثر، اتجه المؤشر أسرع الى الأسفل. في روايات الثلاثينات هذه، يدرك غرين هذا الميكانزم، ويبين في رواياته الأخيرة كيف ان كاثوليكياً عارفاً الميكانزم، يأمل أن يقرأ المقياس في ضوء مختلف، وذلك بأن يثبت تدرجات زمن، خاصة، وقابلة للحمل، على التدرجات الأولى. يحل كونراد دوفر في «انها ساحة معركة» محل جنر باعتباره الذي غرر ببراءته، بسبب علاقات الحياة العابرة، وعليه هو أيضاً، أن يدفع موته، ثمناً للخراب المطلق. جيم شقيق كونراد دوفر، في السجن، بسبب قتله شرطياً اعتدى على زوجته ميللي. كونراد يريد أن تأخذ العدالة مجراها. ومثل جنر تعلّم،

وقد منحه تعليمه منظوراً أوضح للمجتمع ، منظوراً يعزز رأيه في العدالة . لكن الأمر معقد ثانيةً ، بسبب انواع الطرق التي تصطدم فيها عدالة كونراد بحيوات أخرى ، وأمور أخرى ، وعدالات أخرى . جيم شيوعي : ومحاولة كونراد تخفيف حكمه لا تتوصل الى نتيجة سوى اغوائه زوجة أخيه ميللي : مفوض الشرطة له مفهوم فظّ عن عمله : السيد سروغيت وهو مثقف شيوعي من بلومزبري ، يريد أن يموت جيم شهيد القضية ، وينام مع اخت ميللي . طبقات من العواطف الشخصية والاجتماعية تلف الحيرة المركزية ، مشوشة المشكلة الاخلاقية لمسؤولية جيم . وحين يعفى عنه أخيراً ، ويخفف الحكم الى السجن المؤبد -- لأن الشنق غير آمن سياسياً -- يحاول جيم الانتحار . فهو يخشى الا تظل ميللي تحبه طيلة سنوات السجن . عدالة الكولونيل هارتيب ، عدالة تنفيذ الاعدام رمياً بالرصاص في الباحة الخلفية ، هي التي سادت «قطار اسطنبول» . قولة المفوض : «ليس لي شغل بالعدالة . عملي ، ببساطة ، ان أقبض على الشخص الصحيح» . تسود «انها ساحة معركة» . لكن الآراء في العدالة نسبية ، حتى لو اعتمدت الممارسة ، اعتماداً مطلقاً ، على القانون . كوندور الصحفي المتخصص بالجريمة :

أمضى حياته في تعلّم لا مفهومية أولئك الذين حكموا وعفوا وأثابوا وعاقبوا . فكر ، وهما يسيران بين مقاعد المقهى ، ان العالم تديره أهواء قلة من الناس ، أهواء سياسي ، صحفي ، أسقف وشرطي . هم شنقوا هذا الرجل وعفوا عن ذاك : مختلس واحد في

السجن ، لكن الآخرين الذين هم على شاكلته يرسلون الى البرلمان .

جنركان سيوافقه ، كما سيوافق أيضاً قسيس السجن الذي انهار أمام المفوض قائلاً «لا أستطيع أن أتحمل العدالة البشرية بعد . أنها اعتباطية ، انها غير ممكنة الفهم» وحين يتلقى الجواب بأن العدالة الإلهية تماثلها الى حد كبير ، يردّ : «ربما ، لكني لا أستطيع أن أقدم استقالة الى الله» . الا أن هذا ، قد يكون فيه شيء من الخداع — فربما كرس المرء نفسه لعمل أكثر مشقةً من أجل أن يؤسس عدالة بشرية أكثر شمولاً ، ويدع العدالة الإلهية تبحث عن توازنها . ضعفُ المفوض أن عمله الشاق لا يقوده احساس قصدي بالعدالة — انه الشخص غير المعني أكثر من سواه . أما الباقون ، كونراد ، ميللي ، السيد سروغيت ، السيدة كوني زوجة الشرطي المطالبة بالعدالة «في جو من الخوف والخجل» . فكلهم متورط الى حد لم يعد فيه قادراً على أن يكون موضوعياً . لقد غررت بهم عواطفهم نفسها ، فتركوا كل شيء الا المنفعة الذاتية . كونراد وحده هو الذكي الى حد رؤية هذه المسألة ، وييأس حين يرى مدى فساده .

يعتقد غرين ان المرء قد يكون بريئاً في اعماقه ، حتى لو كانت أفعاله من ذلك النوع الذي نسميه عادة ، مضراً بالمجتمع ، مثل قتل شرطي ، دع عنك المفوض . لكن المرء اذا احتفظ ببراءته لا يستطيع أن يضعها موضع التطبيق ، اذ لو فعل ذلك ، لسار ضد التحديدات المقبولة . وليس بامكان شخص منفرد أن يتحدى مجتمعاً كاملاً .

هكذا تكون البراءة قاسية ومريرة في هذا العالم. وأكثر أذى. في المدى البعيد. من الفساد.

أوضح رؤية لهذا التداخل بين البراءة والفساد نراها في «انجلترا صنعتني». اذ أن غرين في هذه الرواية لم يهبط بالتعابير بعد. الى مستوى القيم الدينية. فيسمي البراءة فضيلة. والفساد رذيلة. انه كتاب مبني باعتناء، مع نفس تلك المسرحانية (Theatricality) المجتلبة — كل مشهد يؤدي الى القمة النهائية للبراءة وهي تلقى الخيانة المطلقة. قتلاً، نهاية الميزان. قال غرين انه يفضل من بين كتبه كلها. «انجلترا صنعتني». «القوة والمجد». و«لبّ المسألة».

يقيم غرين في «انجلترا صنعتني» عالماً غير مهتم حتى بظهور العدالة. كل عاطفة احتجاج ضد العالم الرأسمالي مختنقة: عش. وليدعوك تعيش. مع أن أنتوني فارانت حين يثور على هذا المجتمع. يقتله جلادوه. لكن الشخصيات. في القسم الأكبر من الرواية. مهيأون للانسياق في البحر الواسع لهذه الرواية. وللتشبث بأي حطام طاف يصادفونه. لقد كانت رؤية غرين أكثر نفاذاً من بعض كتاب الثلاثينات. حين أدرك أن نوعاً جديداً من الانسلاخ الطبقي قد أخذ ينشأ. جنر وكونراد كلاهما المتربيان ضمن الطبقة العاملة. والسيد سروغيت المثقف ذو المنزل الأنيق في بلومزبري. وكورال ومقابلتها آن في «بندقية للبيع». وحتى المفوض. والرأسمالي الدولي كروغ في «انجلترا صنعتني». وكيت وانتوني فارانت وينتي، هؤلاء جميعاً نجمع

بينهم جامع واحد: انهم منسلخون طبقياً. والارستقراطي الوحيد الذي يظهر في كل أعمال غرين. وهو «ل» في رواية «عميل سري». يوصف وكأنه قطعة متحفية:

قد يقرأ «ل» الميلودرامات - فهو يمثل رغم كل شيء. الارستقراطية - المركيزات والجنرالات والأساقفة - الذين يعيشون عالمهم الشكلي الغريب. الذي يدندن بالأوسمة التي منحها بعضهم لبعض: مثل أسماك في حوض. ينظر اليها دائماً عبر الزجاج. أسيرة عنصر خاص بسبب حاجاتها الفيزيولوجية. ربما أخذوا آراءهم عن العالم الثاني - عالم الناس المحترفين والعاملين - من الميلودرامات. من الخطأ التقليل من جهل الطبقة الحاكمة.

لا علاقة للانسلاخ الطبي بمسألة النقود - كروغ يرأس امبراطورية ضخمة أوجدها هو - انه مسألة تتعلق بتشويش صيغ المؤهلات الاجتماعية. لقد ترشح ماضي كروغ حتى كأن لم يبق فيه شيء. فكل فساد يجدُّ. وكل رأس مال يضاف. وكل علاقة تنبذ. هي صوى في الطريق الى نزع الانسانية التام. وجفاف كل الجذور. والأمر المؤثر ان هذا يتم إرادياً. يقول مينتي عن كروغ «ليست جذوره بأكثر منا» وهي ملحوظة صحيحة. وكروغ نفسه يفكر: «أن تحيا. يعني أن تتجاوز. أن تكون مثل ناجٍ من حطام سفينة. فاقدٍ كل شيء». وهو يحتقر كل الاحتقار. الصحفيين الذين يطاردونه دوماً باحثين عن ماضيه. لكن وجود النقود - مثل فقدانها - جزء من الوضع البشري. وكروغ سجين ثروته. مثلما

الآخرون ضحايا بؤسهم. حرية كروغ هي من شاكلة حرية مينتي: كلاهما زائغ الذهن. لا يعرف ما يجمعه بالآخر:

فجأة. بزغت نكتة من ماضٍ بعيد لا يستطيع كروغ أن يقدره. نكتة شديدة البذاءة. جاءت بدفء صداقة قديمة تتجدد... النكتة كالصديق القديم لا يمكن أن تمر بها عجلاً: فهي تعود الى فترة مختلفة. فترة خشنة. فقيرة. رفيقة. إنه يخجل الآن من تلك الفترة. ولا يستطيع تقديمها الى اصدقائه الجدد. الوزير. أو الأمير. أو حتى كيت. اعطها الطعام سراً والنقود. واطوها. انها في الأقل لن تعود لابتزازك. لكنها تركته وحيداً. يابساً. كما لو أن حياته أمست أشد ضيقاً. بدل أن تتسع بلا حدود.

التوأمان، انتوني وكيت فارانت، لا يتعرفان على نفسيهما إلاّ بالماضي، لقد كوّنهما الماضي، مثلما كوّن فقدان الذاكرة كروغ. استند غرين الى مونولوغات داخلية، طويلة ومتوازنة، كي يبلغ هذا. ولم يستعمل هذه التقنية إلاّ في قصة قصيرة ثمينة، كتبها في الوقت نفسه، «الدب سعيداً» يهرب أنتوني من المدرسة:

كنت خائفاً. وأبي كان مريضاً. وكيت جاءت. جدران المهجع الشاحبة الخضرة. والجرس المتشقق يدق للشاي... ثم الصمت كالسماء. وأنا كنت وحيداً حتى جاءت كيت... وناديت «كيت». وكانت هناك مثلما يجب أن تكون. وكنا وحيدين في الهري. كيت. هي الأخرى. تستعيد ما حدث لها تلك الليلة:

استيقظت في منتصف الليل، وأنا أسمعه على مبعدة خمسين

ميلاً. عرفت أنه يتألم. أبي مريض. لن يدعوني أذهب... مثل زوجين عجوزين مضى على زواجهما ثلاثون عاماً.

ظل انتوني يمضي من ورطة الى أخرى، وانتهت كيت عشيقة لكروغ: لقد انداحت الدوائر متسعة منذ أن هيجت كيت بركة الطفولة الصافية، تلك الليلة. وهكذا شعرت بأن عليها أن تكون أكثر تبسطاً مع أنتوني حين اخبرته باعتزامها الزواج من كروغ «أنتوني في مأمن، هكذا فكرت، لقد رفعت عنه الأذى الذي الحقته به، حين اعدته من الهُري، لأتطابق مع التقاليد، مع سلوك الآخرين». وقد اعترفت له قائلة «لقد شتمتك ليلة هربت» ان الاشارة الى الاتصال الجنسي المحرم ماثلة حتى في حفلة زفافها الى كروغ. لكن الأهم، فترة الهري التي تشدهما، لأنها هي التي سجلت نهاية لبراءة طفولتهما.

حين يُغتال انتوني لأنه عرف الكثير عن حيل كروغ في البورصة، ولم يعد بالأمكان الوثوق به، دارت العجلة دورتها الكاملة. لقد لقيت خيانة كيت نتيجتها المحتومة. فبمعرفتها أكثر مما يلزم عن العالم، تكون قد افسدت بالضرورة، ملحقةً العار بأنتوني. وعندما يقف انتوني وقفته ضد كروغ، ويستعد للعودة الى انجلترا، الى «لو»، الفتاة التي التقطها صدفةً، يكون الوقت متأخراً جداً– كما حصل في الهري – اذ لا يستطيع أحد أن يعتبره بريئاً، طفلاً. كما أنه ليس قادراً على أن يقف وقفته ضد العالم بنجاح، فمن أجل أن يفعل هذا، عليه معرفة طرائق العالم، مما سيجعله جزءاً من العالم الذي تمرد عليه. ينبغي على المرء معرفة عدوه قبل أن يستطيع

محاربته. وإن حارب مرة استحال عليه الاحجام. وصل غرين الى طريق مسدود. يجب أن يكبر بنو الأنسان، لكن باتجاه الموت فقط. كل شيء هو موت صغير، وانحسار للبراءة. وان تبخرت البراءة مرة، فلن يفضل شيء شيئاً. ولا يعني شيئاً البتة، أن نرى أناساً ينجحون، وآخرين يخفقون. فالنجاح شكل آخر من الموت: ان كروغ وأنتوني وكيت هم من الطينة نفسها. أنه لعالم مغلق من العدمية.

البطل الحقيقي للرواية، من وجوه عديدة، هو مينتي، الصحفي الحر، غير المهندم، والذي يعتمد دخله على متابعة تحركات كروغ. ليس لمينتي أوهام أو مطامح. قليل من الاشمئزاز، وقليل من المكر، هما اللذان يدفعانه. هو يمتلىء غطرسة حين يتذكر أيامه في كلية «هارو»: «أجل... تلك كانت الأيام!»، لكنه يقول هذا ليكشف فقط رباط عنق انتوني، الرباط الهاروي الزائف. وهو راضٍ ما دام يحصل على نقوده. راضٍ، وليس سعيداً، لأن هذا يستدعي استخدام مقاييس للأحكام. «عصبة تلاميذ يتسابقون في ذهن مينتي، مهشمين ما عنده من صو[illegible] المادونا والطفل، زاعقين، هائجين». أدرك مينتي، سريعاً، [illegible] المدرسة ليست سوى عالم مصغر. لا هُري يعطيه سبيل هروب، ولا أخت تمحضه النصيحة. «لم يكن ليحب الفتيات، وهو ليس قادراً على الجهر بهذا كثيراً، مخلوقات صغيرة متبرجة، شقيقات اناس آخرين، يحجبن بقبعاتهن المشهد». مينتي قادر على العيش مثل مخلوق قُذف به في قاع بئر. لقد بلغ، في الأقل، قاع البئر، وعرف ان الجوانب زلقة بحيث

لا يستطيع تسلقها. وهو أن لم يحاول الصعود، فما هو بالخائف من أن يُقذف به، ثانية، الى الأسفل. ان كاثوليكيته الانجليزية، بجهازها الديني الرخيص، هي منجاته الخاصة، المنغمر فيها، كالكحول. رمز وجوده هو العنكبوت الذي يحتفظ به سجيناً تحت قدح الأسنان. انه متشبث بالحياة. مينتي يعيش في مستوى هذا العنكبوت، لا يطلب القليل أو المزيد.

ذوى مثل العنكبوت. ولم يعد شيء يستثيره. جسده ممتد في هيئة الموت. انه يرقد هناك طالباً من الله، بسكنةٍ، أن يرفع القدح.

مهارة غرين في كشف هذا النوع من العدمية، تكمن في رسم شخوصه. فمن الحق القول ان هذه الشخصيات، مهما تمايزت فردياً، ليست أكثر من جوانب متقابلة لميزان البراءة - الفساد، مع اختلاف عن رواية «انها ساحة معركة»، اذ لم يعد غرين مهتماً بمسائل العدالة، أو أن أي شخصية ستجزى بمقدار معرفتها مدى فسادها الخاص. في الروايات المتأخرة، رُفع قدح أسنان مينتي، وأخذت المخلوقات تطلب من الله اثبات وجوده. لكن القدح في «انجلترا صنعتني» ما يزال فوق العنكبوت. يبدو كروغ لا يقهر، تحت القدح، وذلك لأنه محى تماماً كل وعي بالذات. انتوني وكيت كانا سيظلان تحت القدح، لو لم يحاول انتوني قلبه من الداخل. انهما شخصيتان متحققتان، مرسومتان بعناية مفصلة. انهما ذلك النمط من الانجليز المشدودين الى عاداتهم وتقاليدهم، بحيث حتى لو كانوا مقطوعين عن طبقتهم في بلد اجنبي، فانهم يستجيبون، مباشرة،

بالطريقة المتوقعة. ان اسسهم الاخلاقية لا علاقة لها بالعالم ومقاييسه. ومع هذا. فانهم لا يملكون ما يستدلون به.

يقول مينتي ساخراً: «الاشتراكية». فترد كيت: «لا. انها ليست لنا. لا أخوة في سفينتنا. فقط. من يقفز القفزة الكبرى. ومن يستطيع السباحة». مع أن القافزين والسابحين، هم جميعاً. يستهلون نشاطهم في سفينة موشكة على الغرق.

أكيد انها صرخة أبعد من ماركسية الثلاثينات المبتهجة، التي عُرفت بتأكيدها على الغد متجدد الحيوية. لكن «انجلترا صنعتني» مشغولة بتأثير الرأسمالية في الأفراد، وبالبنية الطبقية المنحلة في تشكيلات جديدة، شأنها شأن أي أدب ماركسي. والأكثر من هذا، أنه رغم وجود غريزة ميالة الى الفساد موروثة في مسار الحياة، الا أن غرين يرى أن الغريزة يمكن أن تغدو دافعاً عنيفاً تحت الكبح المميت الذي فرضه الانسان.

بهذا الصدد، وقبل نشر «انجلترا صنعتني»، اشرف غرين سنة ١٩٣٤ على اصدار مقالات مختارة تحت عنوان «المدرسة القديمة». الحياة المدرسية، كما رأينا، ذات تأثير كبير طاغ، في مخيلة غرين، كما هو الشأن لدى الكثير من شخصيات غرين. ان استنتاجات هذه المجموعة تافهة، ذلك لأن المشتركين فيها، ومن بينهم اليزابيت بوين، ل. ب. هارتلي، آرثر كالدر مارشال وانتوني باول، تمتعوا، في الغالب، بأيامهم المدرسية، أو أخفقوا في الموقف الايجابي

ضدها. مقالة غرين، هي الأخرى، لم تؤد الى استنتاج، مع أنه وعد بمسعى نقدي. «ثمة نفور عجيب في هذا البلد من النقد المخرب». لكنه في النهاية، اكتفى بملحوظات عن الجنس في المدارس الثانوية، مبيناً أن التعليم المختلط ليس بديلاً أفضل. «ان موقفاً رفاقياً عن جدية الجنس بين الرجال والنساء، أمرٌ منفر».

«قطار اسطنبول» رغم تماثلاتها مع رواية سابقة، تعتبر أول رواية «تسلية» لدى غرين، وقد اعترف بكتابتها تحت وطأة الحاجة الى المال في حينه. وانه لجانب جوهري من تطور غرين، أن هذه الرواية، مع «التسلية» التي تلتها «بندقية للبيع»، لا يمكن تصنيفها بمعزل عن رواياته في الثلاثينات. لقد غدت كتب غرين، تدريجياً، أكثر تأكداً، ومهارة، في البناء.

موضوع «انكلترا صنعتني» أكثر عقلانية وأدبية من المطاردة الميلودرامية في «بندقية للبيع»: لكن قبل أن يُحكم غرين ادواته احكاماً كاملاً، ككاتب، ويتجه بها وجهة التعبير عن كثلكته، كان التمييز بين الروايات والتسليات غير واضح. وربما كانت الحاجة الى المال أيضاً التي انتجت «قطار اسطنبول»، وراء أصل فكرة التسليات، باعتبارها كتابة عابثة، وبالتالي غير دينية. مع هذا تظل «بندقية للبيع» كتاب محاولة، بمعنى أن غرين لم يكن قد أحكم السيطرة على الأداة الصعبة لقصة المغامرة، كما ينقصها اتقان «انجلترا صنعتني». لكن رافن، بطلها، يملأ الفجوة بين انتوني وبنكي، صبي «صخرة برايتن»، الرواية الأخرى ضمن سلسلة

ضحايا الطفولة. المشكلة مقلوبة بالنسبة لرافن وبنكي، فالطفولة لم تكن زمن البراءة، بل زمن الرعب.

«صخرة برايتن» هي أولى روايات غرين الكاثوليكية. ومع أن الدين كان يطل عبر كتبه الأولى، الا أنه لم يشكل النقاش المركزي. غير أن الانقطاع لم يكن حاداً. يكفي أن تمنح هاجس غرين بفساد البراءة، مفاهيم مثل الفضيلة والرذيلة، الخلاص واللعنة، كي يغدو الهاجس ديناً. ولا يُطلب الا تأكيد أكبر على الملاحظة والتقديم حتى تظهر الفساد الماثل في العالم، أمراً مقدساً، ذا علاقة بالله، على أساس أنه ليس بمستطاع كائن بشري ان يتقبل، ببصيرته، مثل هذا الشر، الا اذا جاء هذا الشر من خارج نفسه.

الانتقال من نمط يأس في «انجلترا صنعتني» الى نمط آخر فى «صخرة برايتن» ليس بالمهارة المطلوبة. فـ«بنكي» الداعية في «صخرة برايتن» يشبه كروغ في بعض الوجوه. بنكي هو الآخر منتزع الانسانية، رذيل، ساديّ، لكنه مفضوح، لأنه يرتكب أفعاله القذرة بيديه. أما كروغ فقد فسد في تآكل بطيء عبر السنين. بنكي ملعون لأنه اختار أن يكون ملعوناً، فاللعنة هي المحطة الاخيرة لسلسلة من الجرائم المتشابكة التي ارتكبها، عامداً، شأنه شأن كروغ. إنه فاسد بصورة مطلقة، وتجسيد للشر، سواء في تحديد هذا، الشرطي، والقاضي، وصديقته، والغريب، أو القسيس. ومن الممكن قراءة «صخرة برايتن» على مستوى واحد باعتبارها حكاية قضية انحراف شبان، معادين للمجتمع.

لكن غرين في اختياره الموضوع ، كان مهتماً بدعوى معينة ، ان مجتمعاً عادلاً لا ينحرف فيه بنكي ، هو محض خيال : فالمجتمع البشري يعتمد على عصابات الموسى وأصفاد الشرطة ، كما فعل في «أنها ساحة معركة» . وما دام المجتمع هكذا ، فان بنكي يتصرف مثل أي شخص آخر ، كي يشق لنفسه موضعاً . يعرض غرين هذا الرأي بقوة ، بل بحماسة ، ولا تكفي الاجابة بأن لبنكي نظرة زائفة عن المجتمع تؤدي به الى الجريمة . فهل القانون الا مصالح مخفية مكتسبة؟ ولماذا يُدان بنكي اذا أراد اكتساب مصلحة لنفسه؟ ان استنكاراً فظيعاً يتحرك في داخله -- «لم لا ينال فرصته كالآخرين؟ بل ينبغي ، على الضد من ذلك ، أن يُمتدح ، لأن عليه التغلب على اضرار مزعجة لحقت به -- طفولة في أكواخ برايتون عند ساحة نيلسون .

السبت مساءً . كان أبوه يلهث مثل رجل في نهاية سباق . وصدر من أمه صوت مرعب لألم سار . كان مليئاً بالكره ، والاشمئزاز ، والوحدة : كان مهجوراً تماماً : ليس له نصيب في افكارهم -- ولمدة دقائق قليلة كان ميتاً ، كان مثل نفس في المطهر تراقب الفعل الشائن لشخص حبيب .

ثم يأتي ادراك أنه «لو تسلق فعليه أن يأخذ ساحة نيلسون معه» . يمكن أن تبنى قضية أن بنكي هو المساواتي الأصيل (Egalitarian) . ويبدو غرين هنا كمن يخفي تعاطفاً معيناً ازاء هذه المسألة .

بنكي ، هو الآخر ، منسلخ طبقياً ، مثل انتوني ومينتي . لا شيء

يكبحه ، مثل كروغ ، عن تحقيق «مطامحه الواسعة». كأن غرين هنا ، يدس أملاً ضئيلاً عبر النهلستية المدرعة لـ «انجلترا صنعتني». قد يجد كروغ تعويضه في ذكرى نكتة : أما بنكي فقد يجد تعويضه في مدى مطامحه التي تقوده بعيداً عن ساحة نيلسون. ويعتني غرين بأن يظهر أن لدى بنكي مفهوماً عن السعادة ، كان سيزهر ، لو لقي الرعاية.

فجأة ، وبصورة غير مفهومة ، بدأ الصبي يبكي. أغمض عينيه كي يحبس دموعه ، لكن الموسيقى استمرت ، كانت مثل رؤية الانعتاق لدى شخص سجين. أحس بالانقباض ورأى – بعيداً عن متناوله – حرية بلا حد : لا خوف ، لا كره ، لا حسد. لكأنه كان ميتاً ، ويتذكر تأثير اعتراف حسن ، كلمات الانطلاق ، لكن كونه ميتاً ، يعني أن الأمر ليس سوى ذكرى.

لم نستطع أن نرى بوضوح ، البتة ، كيف أمكنه الإمساك بهذا الأمل. أقرب ما نحصل عليه هو ما قاله بنكي معترفاً «ربما حين عمدوني ، لم يفعل الماء المقدس فعله. إنني لم أطرد الشر أبداً». وحين يتزوج ، يعترف «عندما كنت صبياً ، أقسمت أن أغدو قسيساً». وربما كانت خصلة شخصية ، لكن مرتكسة :

صحيح تماماً – لم يكرهها ، لم يكره حتى الفعل. كان ثمة نوع من المتعة ، نوع من الفخر ، نوع من – شيء آخر... طغت عليه

عاطفة هائلة ، كما لو ان شيئاً يحاول الدخول ، ضغط أجنحةٍ عملاقة على الزجاج...

ربما أراد غرين منا أن نفهم ان هذا هو فضل الله. وعلى أي حال ، هناك الكثير من الجمل المتسيبة التي تسمح لنا بأن نفترض أن بنكي كان سيغدو صالحاً ، لو ان الأمور اتخذت مساراً مختلفاً قليلاً.

وقد جعل هذا انهياره أكثر مأساوية. العدالة البشرية تطارده في شخص إيدا آرنولد ، التي التقطها ضحية بنكي قبل مقتله بدقائق. أيدا آرنولد ذات طابع كاريكاتيري. وهو ليس أمراً عجيباً في ضوء الروايات الأولى ، لكنها تنوء بأعبائها ، إذ يراد بنا أن نشعر بأن أيدا تتصرف حقاً ، من حماسات ذاتية ليست ذات شأن هام. فبعد مقتل فريد «لم يكن غيرها يسأل أسئلة» ، ويتحول هذا إلى فلسفة معَدّة. وهي لا تكتفي فقط بترداد آرائها عن الخطأ والصواب ، بل انها دائماً في الجانب الصحيح. كانت مرحة ، معافاة ، مرغوب فيها. «المرح... الطبيعة البشرية... لا تؤذي أحداً». هذه هي الحدود المبتذلة لعقلها. هنا أيضاً ، لمسةٌ عاطفية مبالِغة في ان تطارد بنكي هذه المخلوقة الفجة : الذئب الوحيد تضفر به الكلاب الخسيسة النابحة معاً.

في النهاية تلقي الشرطة ، بالطبع ، القبض على بنكي. بل لقد حذره المفتش ، وطلب منه مغادرة برايتن. لكنه مشدود إلى مدينته «أعتقد انني برايتني أصيل» ، ولا يستطيع أن ينجو بنفسه ، مثلما

لم يستطع أن يصلحها. هكذا تكون العقدة سباقاً ميلودرامياً للقبض على بنكي: هل تصل إيدا أولاً فتمسك بجسمه، أو ان الشيطان هو الذي سيختطف روحه؟ يتحقق رجال الشرطة من إيدا حين لا يصدقون قصتها. هذا التوقف في مطاردتها يدفع بنكي إلى الانهيار بينما كان يحاول صون نفسه. أولاً قتل فريد، ثم يقوده خوفه من أن يكشف وهو يهيء عذراً زائفاً، إلى مغازلة روز، إلى قتل سبايسر الذي قد يخبر الشرطة، إلى الزواج، إلى ارسال المحامي المشبوه برويت نحو فرنسا، إلى ارتداد كوبيت، إلى عهد على الانتحار مع روز كي يتخلص منها، ثم إلى موته هو «ممسوحاً إلى صفر - لا شيء» وهو يغلي بزاجه الخاص. لقد صودر جسده وروحه. نرغم خلال الصفحات الستين الأخيرة على نوع من التعاطف مع بنكي، المطارد بقدَرٍ لا يستطيع تجنبه: هذه الحتمية مهمة، لأنها سوف تسكن روايات غرين المتأخرة.

كان بنكي الضحية الأولى لنوع من جهاز تدمير ذاتي تكوَّن في حياته. لا فائدة من التوقف الآن، علينا أن نمضي قُدُماً. لا خيار. ربما كان الأمر هكذا دائماً» أنت تبدأ ثم تظل ماضياً إلى الأمام».

يكدس غرين شهادات عديدة ضد بنكي كي يجعل قدرَه يبدو أكثر تأثيراً.. «الغضب يسحق دخائله كالمد»، «عيناه بلا عمر»، «بكارته المفسدة»، «وخزته الرغبة الجنسية مقلقة إياه كالمرض»، «انتصبت بكارته في داخله كالجنس»، وهنالك الفزع من معرفة ماذا

ستفعل روز حين تعلم مدى كرهه لها، بإدارة شريط سجل عليه بصوته انها ليست إلا عاهرة تافهة لم يحببها أبداً. إن اطمئنانها الذهني المشدود بصورة متقلقلة إلى مقصورة الاعتراف، بأمل حبه، سوف يغدو هشيماً. لقد خلّف بنكي ميسم فساده على جسدها وروحها. إنه وهو الملعون بسبب خطاياه المميتة، يهددها هي الأخرى.

بموت بنكي، حسب، يأخذ الموضوع الديني يتصاعد، وتُصعّد حدة السرد. ذلك لأن روز القادرة على أن تحب بنكي، كان بإمكانها أن تغدو قادرة على إنقاذه من خلال حبها، فتكون قديسةً على شاكلة المسيحيين الأوائل الذين كانوا يُطَهّرون بتقبيل المجذومين. إن دعوى الكتاب مضغوطة في حوار رصين بين روز وقسيس مجهول: فقط بمعرفة عميقة، وحب الخطيئة، واليأس الذي يرافقها، يكون الإنسان قادراً على بلوغ الخلاص. يقول القسيس عن الطفل الذي ما يزال جنيناً:

«اجعليه قديساً - ليصلي من أجل أبيه»:

إحساس مباغت بامتنان عظيم، اقتحم الألم - لكأنها مُنحت النظر إلى الحياة من بعيد... والحياة تبدأ من جديد.

ويسألها القسيس بصورة موحية «صلي لأجلي يا طفلتي». بينما الأمر الطبيعي أن يكون العكس. لكن القسيس كان يخبرها عن «بيجي» المنغمس في الخطيئة لأنه لم يستطع أن يتحمل فكرة أن أي نفس سوف تُلعن. إذن، من إنسانية كهذه يجد المرء الخلاص:

الهبوط حتى أعماق الخطيئة ، لأن المرء سوف يعرف ، في القاع فقط ، فكرة عن المسافة ، وكم هي بعيدة. مينتي اختار العيش في القاع من أجل القاع : روز هبطت هناك حتى تنقذ بنكي بحبها. يلخص القسيس الأمر باستخلاص يعود إليه غرين مراراً :

لا أنت تستطيعين أن تعرفي ، ولا أنــــا ، ولا أي أحد — الغرابة ... الـ ... مروّعة ... لرحمة الله.

إن كان أحدٌ يستحق أن تلعنه أي شريعة أخلاقية ، فهو بنكي. لكنه توصل إلى نوع من التطهّر ، من خلال روز. لقد اعتز باستجاباتها على نحو غير متوقع ، حين رفضت بعناد ، ومرتين ، ما كان يريده منها. وعندما نعود القهقرى بقراءتنا ، فسوف يبرز أمامنا المسعى المجازي. بلغ بنكي هذه الدرجة من الفساد ، بسبب كونه أرذل تجسيد للطبيعة البشرية. لكن الله ، كما يريد الجدال المكتوم أن يقول ، صار إنساناً ، وخانه أتعس ما في الطبيعة البشرية. بنكي ، كذلك ، خانه أبناء جلدته — كايت الذي أدخله في العصابة ، والداه كل مساء سبت ، بؤسه ، المجتمع الذي سمح بحدوث هذا كله. والأكثر مسرحيةً أن يخون كوبيت بنكي ، فعندما سألته إيدا عما إذا كان صديقاً لبنكي ، أنكره ثلاثاً : وكذبت «رأيتك معه» : «ساحة دار. فتاة خادمة قرب النار. صياح ديك». المسعى المجازي قد اكتمل ، إذ يعرف بنكي تماماً ، ما يفعله : «ثمة جحيم بالطبع. نار موقدة ولعنة» هـكذا قال بنكي. لكن رنيناً ما يصلصل في رأسه ، «بين الركاب والأرض ، بحث عن شيء ، ووجد شيئاً». وجاءت

روز بالكلمة المفقودة «الرحمة». غريبة تماماً هي عملية العفو من خلال رحمة الله، بحيث أن مخطئاً على شاكلة بنكي يمكن أن ينقَذ عبر قوتها الغامضة. إن العفو الإلهي يستخدم مادة ميؤوساً منها، مثل روز، لفعل معجزات بعيدة الاحتمال كهذه. ثمة مقابلة في هذا الأمر مع «صورة دوريان جراي» لأوسكار وايلد. إن روز – بنكي، تقابل من وجوه عدةٍ، دوريان جراي وصورته.

كلما مضى بنكي في خطاياه أبعد فأبعد، بدت لنا روز، بشكل أوضح، قديسةً مقيمة على حبها. كل رذيلة بنكي تمتصها روز، كما تمتص الصورة رذائل دوريان. إن ميثاق الانتحار بين بنكي وروز – والذي ينتهي بأن يموت بنكي بـ «زاحه» هو – يقارن بموت دوريان وهو يطعن صورته. ومع ان التوازيات لا تشمل النقاط كلها، فإن التخطيط العام والفكرة يظلان واضحين: ما دام تجسيد الخطيئة ممكناً، فكذلك تجسيد الخلاص واللعنة.

من الجلي ان خلاص بنكي، يكمن في مستوى معين، بين يدي المحلل النفساني أو المشرف الاجتماعي. وكان بالإمكان أن تستخدم استخداماً خلاقاً، نبضاته المعادية للمجتمع، إذ لم يكن بنكي خامل الذكاء. لكن غرين قد تخلى عن الأمل في الطبيعة البشرية. ونستطيع في «انجلترا صنعتني» و«صخرة برايتن» ان نعرف مدى اشمئزازه من كل الأطر الخارجية التي بُنيت للتحكم بها، والسيطرة عليها. قد تكون هذه الأطر جيدة لأمثال إيدا آرنولد في العالم، لكنها ليست ذات شأن، ولا يُعتدّ بها، لدى الناس

المستحقين، بالفعل، اهتماماً اخلاقياً جاداً. ومثل أوسكار وايلد، والمنحلّين، يستمر غرين في اعتبار ان الأكثر رذيلةً هم الأكثر إثارة للاهتمام، والعكس بالعكس. فهؤلاء الأشخاص هم الذين يتسمون بحدّة في الشخصية تكاد تكون مطلقة. لكنها أيضاً عادة أغلب الروائيين الكاثوليك، الذين يعتبرون ان الخطيئة ما دامت حتمية في الطبيعة البشرية، وان الله في الوقت نفسه يعرض رحمته على المخطيء، لذا... كلما كبرت الخطيئة، زادت خطوات الخلاص تعقيداً. هنا يجد الروائي الكاثوليكي نفسه أمام قيد حقيقي، يماثل في شكله الدنيوي معوقات «نهاية القرن» التي شعر بها «المنحلّون»، الذين لم يكونوا قادرين على معاملة الشخص الاعتيادي معاملةً ذات اعتبارات جدية إن إيدا آرنولد تثير الاهتمام مثل بنكي، وبالرغم منه، يقدمها متألقة، وإن أعوزتها الأناقة. إنها بالتأكيد أكثر حيوية من روز الشاحبة، لكنها بدون معتقدات دينية. «الموت يصدمها، الحياة عظيمة الأهمية، لم تكن متدينة، هي لا تؤمن بالجنة أو النار، تؤمن فقط بالأشباح....» هكذا يستطيع غرين أن يتعامل معها باعتبارها نفاية، تضعف توتر الرواية، وتتطفل على الاعتبارات الثيولوجية. ومن هنا تغدو الرواية ذات دعوة خاصة، وليست بمجرد أن بعض الشخصيات أكثر مثارة للاهتمام من الأخرى، بالنسبة للروائي، وهو أمر طبيعي تماماً. فالخطأ، بالمعنى الاعتيادي المقبول، مهم في الحياة اليومية، كالخطيئة ذات الأبعاد الثيولوجية. إن القضايا الواقعة على خط الحدود بين الصحيح والخطأ، والتي يبدو

انها تتناقض مع القواعد الأخلاقية النظامية، هي الشغل الشاغل للروائيين ذوي الاستنتاجات الخاصة، وبالتالي ذوي المقاييس الخاصة، التي يريدون تأسيسها. إثم بنكي هو من الوضوح بحيث يستطيع الديني واللاديني منحه تحديدات. لكن تقدير نوعيته هو ما يتناوله الخلاف. فالخطأ، باعتباره بشرياً، أقل شأناً، مقارنة بالخطيئة، التي هي خطأ إزاء الله، كما يرى المتدين.

لكن للخطيئة طبيعة ثنائية، فهي من ناحية عائق أمام حب الله، وهي من ناحية أخرى تستتبع حباً أعظم لله، عبر ما ينتج من ذنب، واعتراف، وتوبة، وبرء... ربما. إن الكاثوليكي يمتلك في قلبه - كما يشير غرين في رواياته - «هذه المعرفة» دائماً. وهكذا لا يمكن أن تعالج القضايا الأخلاقية الحدودية، في رواية غرين، بصيغ متساوية، وبدلاً من هذا، تقدم نماذج اختبارية للإلتباسات الدينية، حتى لو أدى هذا إلى تناقضات ظاهرة. طبيعة الخطيئة فخٌ لبني الانسان، وهي ذات خاصية لا يستطيعون الحكم عليها. من هنا تبدو العدالة البشرية جدّ متعمدة، ومن هنا تتفوق بعض الشخصيات بفضل ما لديهم من «معرفة خاصة» مسببين الضرر للآخرين. الدفاع الخاص هو عن هؤلاء - عن هذه النخبة الصغيرة من المخطئين الذين يسمون أفعالهم خطايا. إنه لأمر يثير الاهتمام، لدى الكاثوليكي بل انه غير مفهوم - إلا باعتباره عملاً فنياً - بالنسبة لعقل غير المتدين، الذي يميل إلى إصدار احكام ذات قيمة أكثر منفعيةً. إن هذا بسبب الغموض الوقائي، وحتى الإرباك، في «صخرة برايتن» والذي تمكن

ملاحظته في كتبه المتأخرة أيضاً. الاستعارة لا توضح، البتة، وإنما تفترَض، حسب. الطبيعة المشابهة للمسيح عند روز - بنكي، وردت مقلوبةً محتاجة إلى إيضاح أكثر، بينما تلقّت الغموض الكامل. وسمح لوقائع إثم بنكي، بالإنزلاق في لغة الأخلاق الثيولوجية. إن «الغرابة المروعة لرحمة الله» تفعل فعل جملة شاملة قادرة على شرح كل شيء، أو لا شيء. كيف يمكننا التعرف عليها؟ أترانا لا نستطيع تحديدها باعتبارها الغرابة المروعة للطبيعة البشرية، أو لبنكي، أو لحب روز؟

تقدم «صخرة برايتن» المهرب الديني من العدمية اليائسة لـ «انجلترا صنعتني». الجحيم ما تزال هنا، حولنا، يستعمل المحامي برويت جملة من مارلو يستخدمها غرين في موضع آخر «هذه جحيم، ولسنا خارجها». لكن الجحيم ليست سوى مدخل مؤلم إلى الجنة، بالنسبة لأولئك الملقّنين - الكاثوليك. لهذا يقول القسيس: «الفساد المتفائل، تشاؤم» -
"CORRUPTIO OPTIMI EST PESSIMA"

المدخل يضيق، لكنه يترك على الدوام، ثغرةً. لذا يمكن أن تقرأ «صخرة برايتن» بعكس مظهرها، باعتبارها كتاباً بهيجاً، ولو عند الكاثوليك فقط، الكاثوليك المتحمسين خاصة. أما بالنسبة للآخرين فهي مرآة الجحيم الحي حولنا، وغرين ماهرٌ في استدعاء هذا. ولا يكون إحساسه بالملاحظة حاداً إلا حين يمتلك المعرفة المريرة بأن هذه الجحيم ليست سوى تقليد شاحب للجحيم الآتية. «نار

موقدة ، ولعنة ». إنسانية غرين ما تزال تسكن الكتاب ، فهو ينتقد بقسوة ، القذارة المادية ، التي يمكن أن تلقح بنكي ، إنه من ناحيته لا يمكنه إلا أن يشير إلى سوئها ، ويقدم في الوقت نفسه الظروف المخففة لبنكي .

لكن هذا كله يأتي فقط ليسلط نوراً ساطعاً على العالم الثيولوجي المغلق الذي يستطيع فيه غرين أن يترسم تشابك الفساد والبراءة ، الخلاص واللعنة ، عند روز وبنكي - لا بتعاطف ، وإنما بارتعادة معرفة الذات .

الفصل الثالث

القوّة والمجد

باستثناء قصص قصيرة تجريبية جمعت في «إحدى وعشرون قصة»، و «الأمريكي الهادىء» و «نهاية المسألة» التي تروي فيها الشخصية المركزية موريس بندكس الحكاية، تجنَّب غرين استعمال ضمير المتكلم في قصصه. نشرت «رحلة بلا خرائط» عام ١٩٣٦، وهي حصيلة سفر غرين في ليبريا. ومثل تابعتها المكسيكية «طرق متمردة» التي نشرت بعد ثلاث سنوات، نراها تهتم اهتماماً رئيساً، بالتبصر في شخصية غرين. إن الكتابين كليهما سرد ذاتي مكتوب بضمير المتكلم.

تتوضح نبرة «رحلة بلا خرائط»، بصورة مبكرة:

يبدو عالمنا الآن، عرضة للقسوة، خصوصاً. ثمة نوع من الحنين في السرور الذي ينتابنا من روايات العصابات، من الأشخاص الذين ارتضوا أن يبسّطوا عواطفهم إلى حد أنهم أخذوا

يعيشون في مستوى أدنى من المستوى العقلي... ليس الأمر، بالطبع، ان يرغب المرء في البقاء بهذا المستوى إلى الأبد. لكن حين يرى الإنسان إلى أي شقاء وانطفاء اوصلتنا قرون التفكير، فربما تطلّع إلى ان يكتشف إن كنا نستطيع ونحن في هذا الوضع، أن بتذكر النقطة التي بدأ ضلالنا منها.

تضيء الغابة استعادات مثيرة. ذكرى الماجور جرانت: «يجب أن يأمر بامرأة، مثلما يجب احدنا أن يأمر بقطعة لحم»: ذكرى الآنسة كلفان التي سجلت حياة جوانا سوثكوت من شبح: ذكرى متشرد وغجري ومارق... كلها مكنت غرين من التحول من «الافراد المقدسين والفاسقين إلى الحياة القديمة، غير المألوفة، حياة الجماعة، وراء الفسحة.» تناظرات من الغابة سوف تؤدي فيما بعد، هدفاً مجازياً، في العديد من رواياته المتأخرة، «صخرة برايتن» مثلاً: «لم يستطع رؤية وجه أليف في أي مكان، لكنه لم يحس بالراحة. فكّر انه يستطيع إضاعة نفسه في الحشد، لكن الناس الذين هو بينهم، كانوا مثل غابة كثيفة، يتمكن فيها ابن البلد من تهيئة كمينه المسموم.

رقصة الأقنعة هذه، لم تكن غريبة علينا (ففي انجلترا أيضاً، مّر حينٌ من الدهر كان الرجال يلبسون فيه لبوس الحيوانات ويرقصون)، لم تكن غريبة علينا، مثلما لم تكن غريبة علينا الصلبان والشارات الوثنية على القبر. أن المرء ليحس كأنه عاد إلى الوطن، فهنا يجد الإنسان علائق بطفولة شخصية وعرقية، كان المرء يخاف الساحرات العجائز أنفسهن.

إننا لنحس مذاقاً غريباً لهذا التداخل بين البدائي والمعقد، لأن غرين يجهد في أن يبين لنا ان الموائد مقلوبة بتحديدات أبسط. نحن نسمي أنفسنا معقدين متطورين لأن الكلمات تحت إمرتنا. والراقصون الليبريون يقومون بأفعال مماثلة، لكنهم لا يحتاجون إلى كلمات تصفها. وعواطفهم أكثر فوريةً، بالتأكيد، وأقل «عقليةً». ثمة أساس للعدمية، من ذلك النوع الموجود في «انجلترا صنعتني»، إذ يقول غرين هنا بأن المدنية عاجزة عن إخفاء الحقيقة حول الكائنات البشرية. إنها قادرة فقط على تشويهها، وعلى تقليد البدائي، المأجور جرانت، امرأة مجنونة، قاتل، وهكذا. فقط، بالانحدار أكثر- مثل مينتي، نحو قاع البئر- وباختراق حاجز العدمية، يمكننا أن نأمل في فهم الرعب الأسود الذي جعلنا ما نحن عليه، وفي إدراك الحقيقة الكامنة تحت عوائق التقدم. في هذا الكتاب مزج بين المرضيّ والعاطفي. فغرين يحب أن يسكن في الجوانب المريضة من المدنية. وتأتي هذه الجملة التي وضعها بين أقواس، في هذا السياق. «أجد نفسي دائماً، ممزقاً بين اعتقادين: الاعتقاد بأن الحياة يجب أن تكون أفضل مما هي عليه، والاعتقاد بأنها تكون اسوأ حقاً، حين تبدو أفضل.».

هكذا يصف رحلته الطويلة خلال الغابة ماشياً، بانها متعبة، منهكة، مخيفة، الا انها في الوقت نفسه طريق مضجر في «قلب الظلام». في مقطع مؤثر بيومياته «قافلة إلى غرب أفريقيا» يركّز ما يظهر انه إرداف ٌ خُلْفيٌ، لعبة لغوية، حسب «بالنسبة لي، ستظل

إفريقيا، دوماً، إفريقيا الأطلس الفكتوري ، القارة الخالية غير المستكشفة ،على هيئة القلب البشري». وهكذا يمكننا أن نفهم فهماً خاطفاً كيف يأمل غرين في أن يجد حقيقة أكثر مقاربة، في هذا القلب غير المستكشف.

العواطف المتصارعة تبقي التوتر قائماً، لكن الاستنتاج خليط استجابات مجتمعة، فقد وجد غرين حياةً ينبغي ان تكون أفضل مما هي، وهو لا يستطيع القول بأن مظهراً أفضل يعني أنها أسوأ حقاً. لقد رأى «القذارة، والمرض، والبربرية، ومألوفية إفريقيا». لكنه تعرف فيها على «نداء الرثاثة العميق. إنها أقرب إلى البداية، مثل مونروفيا التي بدأ بناؤها مغلوطاً، لكنه بدأ، في الأقل، وهو لم يبلغ، بعدُ، مرتبة الأنيق والجديد والمعقول». هذه هي سمة غرين العاطفية، الوجه الآخر من مرضيته. كان بامكانه أن يقول، العملي، الذكي، الخلاق. لكنه باختياره نعوتاً صارخة كان يستدعي استجابات للبدائي، ادبية في معظمها. عبارة «أقرب إلى البداية» تبدو طريقة عاطفية لتوسل المسألة، إذ لا حاجة إلى افتراض ان البدائية هي المبدأ السياسي الجوهري لـ «جنة عدن». من السهل التعاطف مع اشمئزاز غرين من مظاهر «الرثاثة» التي يصنف بها المدنية. إنه رد فعل هروبي ورومـانتيكي ،ليقلب قيم طريقتي حياة متعارضتين.

لكن هذا قد جعل الكتاب استفزازياً، يكشف عن اصالة ذهن غرين، ومنابع إلهامه.

انطلق غرين من «فريتاون» التي سيعود إليها خلال الحرب ويضع كتابه «لب المسألة»، مرتحلاً إلى ليبريا، بالقطار أولاً، ثم على قدميه في النهاية، في سفر نحو الداخل امتد عدة مئات من الأميال، حتى بلغ غينيا الفرنسية. كانت خبراته متنوعة، ولم يصبح تحليل الذات حاداً، إلّا حين سقط مريضاً. والمواجهات التي يصادفها في الغابة أو القرى كانت فرصاً للروائي:

كنت اكتشف في نفسي شيئاً لم افكر ابداً انني امتلكه: حب الحياة.

ويؤكد غرين:

كان هذا اكتشافاً اهتممت به. كنت أرى في السابق، دوماً، وكأمر طبيعي، أن الموت مرغوب فيه. وكأني اكتشفت تلك الليلة اكتشافاً هاماً. كان الأمر مثل هداية، وأنا لم اجرب الهداية من قبل (لم اهتد إلى إيمان ديني. لقد أُقنعت باحتمالية عقيدته).

لكننا لم نتلق بياناً اوضح عن السبب في أن العالم يجب أن يكون أفضل مما هو، او السبب في ان وهم التقدم أسوأ من القذارة الأصلية:

عاد الإنسان القهقرى، أو – إن شئت – تقدم ثانية نحو المستوى الرث. وهذه الرحلة، ان لم تفعل شيئاً، فإنها عززت الإحساس بالاستياء مما فعله الإنسان بالبدائي، ومما فعله بالطفولة. آه، ان المرء يريد أن يحتج، إنه لا يؤمن، طبعاً، بـ «وميض

الرؤيا » والبهاء الداني ، لكن ثمة شيئاً في ذلك الرعب المبكر ، وخواء حاجات المرء... كان الإحساس بالمذاق ألطف ، والإحساس بالفرح أنقى ، والإحساس بالرعب أعمق وأطهر. ليس مكسباً أننا حوّلنا الساحرة أو الراقص السري المقنع ، والإحساس بالشر الخارق إلى الفساد البشري الضئيل للرأس العسكري الأشيب الخفيف الشهير في حدائق كنغستون ، بشفتيه الناعمتين ، وعينيه ذواتي البريق الخابي ، اللتين تستقران على الصبيات والصبيان من سن معينة.

إن انعدام الاتزان في هذه المقارنة بالذات ، يكشف عن الضعف العام لحجج الكتاب. البدائي والمنحرف ليسا سواءً: لن يفكر أحد بمقارنتهما على قاعدة متكافئة. لكن ماذا لو أصبح الطبيب الساحرُ ، والراقص المقنع ، طبيباً ، وعالم نفس؟ إنهما يمثلان العقلي ، ويصلحان هدفاً أفضل من المنحرف. والاعتقاد بالشر الخارق لدى الانسان لم تعبّر عنه الحضارة التي غادرها غرين ، كي يزور ليبريا. كما يجد غرين ، من الناحية الأخرى ، دليلاً لا جدال فيه ، على ان المعتقد هو الحقيقة. من أجل هذا ، كان عليه ان يتناول حالات خاصة ، مختلين نفسياً ، بدائيين اجتماعياً أو ذهنياً ، فيستقرىء الوضع البشري العام ، من الخاص. الغابة الليبرية تمنحه فرصة حسنة في الإشارة إلى هذا الشر كوضع شامل. لكن المقارنة تنهار ، على كل مستوى ، عدا المستويين الأدبي والفني. والذي يظل لدينا إنسان ذو رؤية شخصية لليأس ، يبحث عن تعزيزها بالتوغل في المنطقة البدائية من الوجود البشري حيث

يأمل أن تكون الاستجابات «ألطف وأنقى وأعمق»، بعيداً عن التعقيد إن ما يجده، فعلياً، هو رغبته في الاستمرار حياً. ينبغي له، منطقياً، أن يكون سعيداً، وان يتحرر من بؤس الجحيم، حيث تجتمع عناصر بدائية ومعقدة على تعرية الوضع المنحط للإنسان.

لكن إن بدت الحياة أفضل من الموت، كما وضح ذلك أمام غرين، فإن إعادة النظر في مواضيع هامة، احياناً، وظهور أشياء في وضع أفضل مما هي عليه، يعود إلى بروز ميزان جديد للقيم. أن تحيا خير من أن تموت. الهداية تنفي احد معتقداته، والآخر ليس سوى التعبير عن أمل يشترك فيه كل البشر. إنه يغطي كل الاحتمالات. لكن موقف غرين أكثر تعقيداً لأنه شخصي جداً. مرة أخرى نعود إلى التعاسة والضجر الشخصيين اللذين أديا إلى محاولته الانتحار، مراهقاً:

عدل، كما اعتقد، ان لحظات السعادة الخارقة، وإحساس المرء بأنه اقرب من أي وقت مضى إلى منبع العرق، وإشباع الرغبة في طريقة للحياة غريزية، والإحساس بالانعتاق، مثلما يكشف المرء بجهوده هو، اثناء التحليل النفسي، جذراً، أو ذكرى أولى—عدل ان يقابل هذه الأمور كلها، ضجر الطفولة أيضاً، ضجر «الإفـراد» المؤلم ذاك، الذي جاء قبل ان يتعلم الإنسان الخدعة المقررة للعاطفة المتحولة.

«رحلة بلا خرائط» مؤلف كاتب، لا روائي. فثمة أكثر من خمسين تلميحاً إلى كتاب وكتب وقصائد من ستيفنسون وبرتون وسلين وبودلير وفيربانك وسانتيانا، تصعد الخاصية الأدبية التي ازدادت

قيمة بالطريقة التي يكشف فيها غرين عن نفسه — التدخلات الشخصية في صفحة أو اثنتين ،وحـديث السفر في نحو ذلك ، والكل مجتمع تحت عنوان ، بحيث يغدو كل جزء وتعليق ، قائماً بذاته مكتملاً — انها لتكاد تكون مسلسلاً من الحكايات .

بسبب الخصائص الأدبية، التي جعلت الكتاب واعياً ذاته ، أحسسنا أننا نفتقد بعداً آخر . ومن المفيد ان نقرأ الحصيلة الموازية ، للرحلة ، التي قدمتها ابنة عمه التي رافقته ، بربارا غرين ، في كتابها «أرض داهمها الليل» (أنا ممتن للسيد والتر ألن الذي نبهني إلى هذا الكتاب) . لقد تمتعت بالتجربة ، وكانت قادرة على ان تقول في مناسبات إنها شعرت بـ «سعادة تامة» . ليس لهذه الحصيلة الثانية خصائص أدبية ، على الإطلاق ، كما ان الحماسة الطاغية للحياة تجعل من الصعب تصديق ان تستدعي الحالات والأسفار ذاتها ، استجابات مضادة كهذه . الا ان بربارا غرين اكدت ان غراهام غرين كان مريضاً جداً ، وبينت أهمية الإهتداء إلى عقيدة في التشبث بالحياة : «كانت الفكرة نفسها في ذهنينا . غراهام سيموت . لم اشك بالأمر لحظة . بل انه ليبدو ميتاً الآن» .

مع ان غرين كره المكسيك كرهاً أشد من ليبريا ، الا أن اسفاره هناك لم تثر مشاعر أعمق «رحلة بلا خرائط» ليست دينية الا ضمناً ، أما «طرق متمردة» فإنها دعوة صريحة إلى الممارسات الدينية الكاثوليكية ، وهي في معظمها دعاوة ، طبيعة وقصداً . انها أقل كشفاً

عن شخصية غرين ، اذ قمعت أواخر الكتاب حتى السمة الأدبية الممكن بروزها .

كانت غاية غرين ، اقليمي تاباسكو وجيباس ، حيث منعت الكثلكة قانوناً ، وهدمت معظم الكنائس . وبما ان هذين الاقليمين بعيدان ، والمواصلات بـائسة أو معدومة ، كانت الظروف الطبيعية للرحلة مماثلة إلى حد ما ، ظروف رحلة ليبريا . ومرة أخرى ، كان غرين وحيداً ، خائفاً ، ضجراً ، وثانية كان قادراً على مقارنة العالم المتمدن والعالم البدائي . والفرق هنا ، ان البدائي كان الكاثوليكي ، لا الوثني . بعد ان قرأ غرين بمجلة نسائية امريكية كتب :

كرهت المكسيك – لكن بدا لي ، احياناً ، ان ثمة أماكن غيرها أسوأ . «مرة في كتاب ...» قيل ان الوثنية والاضطهاد والجوع والعنف موجودة هنا ، لكنك تعيش في ظل دين – الله أو الشيطان . لم يكن الأمر شراً ، بل لم يكن شيئاً على الاطلاق ... إنه ليس غير الدكان والكوكاكولا ، والهمبرغر ، عالم الكروم ، الحقير الفارغ ، الذي بلا خطيئة .

ها نحن نواجه ، ثانية ، النقيضتين اللتين قدمهما غرين في كتاب أسفاره الأول . لكن «صخرة برايتن» تشكل ، زمنياً وأدبياً ، قوساً فوق الكتابين . والنقيضتان الآن دينيتان بصورة مكشوفة ، ما دامتا تتمثلان في إيمان البشر الغريزي ، مقابل المادية ، المنوه عنها بـ «عالم الكْروم الفارغ» . لقد امتعض غرين ، طبعاً ، من بؤس المكسيك

وقذارتها، لكنه مستعد الآن ان يكتب أن الحياة لا تقدم شيئاً أفضل، وان الأسلم هو التشبث بالمعقل الصغير للراحة الدينية، ضد الغارات التي تشنها السعادة المفترضة القائمة على المادية، على «الكروم». لقد اعلنت الحرب. الحرب بين إله الإيمان، وشيطان القرن العشرين. وإذا كان على المكسيكيين أن يظلوا فقراء هكذا، من أجل المحافظة على ايمانهم، فلا مناصَ من هذا.

يبتعد هذا التقبل للاستبدادية الكاثوليكية، كثيراً، عن راديكالية الروايات المبكرة، رغم اننا قادرون على رؤية كيفية ارتداده عن الإنسانية، وتقبله الإيمان:

العالم قطعة واحدة طبعاً، وهو يخوض، في كل مكان، الصراع الخفي نفسه، قابعاً– مثل دولة صغيرة محايدة لا يحترم احد معاهداته معها– بين الخالدين: الألم– والله يعرف ما هو ضد الألم، لا نحن.

إنها بلجيكا، يخوض معركتها الصديق والعدو على حد سواء. لا سلام، البتة، حيث توجد حياة بشرية، لكني قلت لنفسي إن ثمة قطاعات حيوية في الخط. وفي روسيا، وإسبانيا، والمكسيك لا يوجد تآخٍ صبيحة عيد الميلاد. قد يكون الرعب هو نفسه. إنه جزء من الحياة البشرية في كل مكان: يهاجمك في الستراند أو المنطقة الاستوائية، ولكن ليس غريباً، حيث تجتمع النسور، ان تجد ابن الإنسان أيضاً. لقد مرت سنون كثيرة في انجلترا، منذ بدأت الحرب بين الإيمان والفوضى: نحن نعيش في لامبالاة

قبيحة.

استبدل بما تقدم، تعابير ماركسية، تجد ان هذا النص يمكن أن يكون قد كتبه مثقف يكافح في إسبانيا.

إنه كتاب مكرر، اذ كان على غرين ان يعود إلى حيل الكتابة كي يغدو مؤثراً. وهو لا يتمتع حتى بالقدرة الأدبية لـ «رحلة بلا خرائط»، ذلك لأننا نشعر بالجؤار الأدبي ينفخ على العواطف. ثمة اعتبار ما هو مجرد مادياً: الله، القديسين، الكنيسة، كما لو ان المكسيك خشبة لمسرحية اخلاقية من القرون الوسطى. لقد اخفق الكتاب فنياً، لأن مراقبة غرين للعالم الخارجي وضعت في خدمة الضغوط الداخلية والعاطفية، بدون اعتبار لما يمكن ان تقدمه الحواس الخمس.

أدت زيارة المكسيك مباشرة إلى أقوى روايات غرين، وقد اعترف في مقدمة «القوة والمجد» بأن الأحداث التي اعتمدتها العقدة موجودة في «طرق متمردة». وفي هذا الضوء، يصبح كتاب الرحلة رافع ستارة أمام «القوة والمجد» التي أثارت انتباه القراء في العالم إلى غرين، وكرسته كاتباً كاثوليكياً بارزاً، غير محدود المواهب بأي حال من الأحوال. نشر الكتاب سنة ١٩٤٠، وحاز على جائزة هوثورندن، واعتبر، بصورة عامة، أكثر أعمال غرين مهارة.

النقاش المركزي، هو النقيضة المطروحة في «طرق متمردة» بين الدين والمادية، في المكسيك. النظرتان متجسدتان في القسيس والملازم اللذين لم يمنحا اسمين، أبداً، كي تتخذ الرواية جو المثل حيثما قدم الخصمان وتصارعا. استخدم غرين تقنية قصة الإثارة،

والتسلية، كي يمنح قصته توتراً. ان الفعل هو مطاردة مديدة، مربوطة بثلاثة لقاءات، مرتبة بصورة متساوقة، بين الرجلين، مرة في قرية التجأ اليها القسيس وأقام قداساً، والثانية في السجن حيث يقيم القسيس متهماً بالسكر، وأخيراً في إلقاء القبض الذي قاد إلى إعدامه. جاء غرين بموضوعه المألوف، الخيانة. إذ يتتبع القسيس خلاسيٌّ يجبره على العودة إلى رجل عصابات محتضر، كاثوليكي، قد ينقذ باعتراف، استخدمه رجال الشرطة، بدون إرادته، طُعماً في كمينهم. قسم غرين، ثانية، كتابه، اقساماً وفصولاً، مانحاً الرواية كلها وحدة مسرحية، زادت من التأثير الدرامي لعقدة واضحة، لكنها مكتوبة بمهارة.

السؤال طبعاً هو: هل كان القسيس قديساً؟

يقول دونات اودونيل «يجب على الكاتب الكاثوليكي أن يكره أفعال الخطيئة. لكنه قد يحبها أيضاً. وعلى اية حال، ومهما اعتنى بانتقاء كلماته حين يصف هذه الأفعال، فإن نبرته تكشف انه ليس شاهداً غير منحاز إلى طرف». أكيد ان خطايا القسيس مصنفة بالكره والحب معاً.. الإفراط في الكحول، التكبر المتوالي مع اليأس، التقصيرات في الطقوس، والأسوأ من هذا كله: طفلة غير شرعية تواجهه ثمرة لشهوته. يبرز غرين بعناية فائقة كيف ان هذا الرجل لا يستحق ان يكون الممثل النهائي للكنيسة، في اقليم أُخلي من القساوسة. الكارثة الأخيرة كانت حرمانه من الاعتراف الأخير، ذلك

لأن دون خوزيه ، القسيس المرتد ، لن يغامر بسماع هذا الاعتراف ، وهكذا يموت القسيس : حسب الشرعة المتعصبة ، في حالة خطيئة مهلكة ، لتحل عليه اللعنة ، نتيجة ذلك ، مع انه قد توجد ظروف مخففة يمكنه فيها ، لو استطاع ، ان يعترف ، نادماً. ولكنه ، ما دام قد جُرَّ إلى إعدامه ، سكران ، مرتعباً –«يمكنك القول إنه كان يتصرف التصرف الأفضل –فإنه ساقيه فقط لم تكونا تحت سيطرته». واضح أن القسيس شهيد في موته ، بسبب أدائه مهمته كقسيس ، كما يترك غرين شكاً قليلاً في وجوب أعتباره شهيداً أيضاً ، رغم الطريقة التي عاش بها ومات :

تحدّرت الدموع على وجهه : لم يكن لحظتها خائفاً من اللعنة –حتى الخوف من الألم كان متنحياً. أحس ، فقط ، باستياء هائل ، لأنه سوف يذهب إلى الله صفر اليدين ، بدون أن يؤدي شيئاً ، أبداً. وبدا له ، تلك اللحظة ، أنه من السهولة ان يكون قديساً. لم يكن الأمر يحتاج إلّا إلى ضبط نفس قليل ، وشجاعة قليلة. أحس إحساس من أخطأ السعادة ، قبل لحظات ، من الموضع المحدد. وعرف الآن ، انه في النهاية ، لم يبق الا أمر واحد ذو شأن –أن يكون قديساً.

ليست حالته متطرفة مثل بنكي ، ذلك لأن القسيس يمتلك بينة عذابه من نواياه الاخلاقية المخلصة ، كلما استطاع ان يحمل نفسه على التركيز. انه اذ يضحي بحياته ، يؤمِّن الخلاص : القداسة أمر أبعد. لكن كل الحجج تدعو إلى التفكير بأن القسيس يغدو قديساً ،

بسبب التأكيد على الندامة المتأتية من خطاياه ، تماماً مثلما غدت روز قديسة ما بسبب تحملها خطايا بنكي . في مقدمة لهذه الرواية كُتبت فيما بعد ، أورد غرين أن كتبه في التاريخ البروتستانتي قد علمته ما يؤمن به الكاثوليك ، من أن الإنسان يجب أن يتميز بمسعاه . أكيد ان القسيس لم يفشل في كبح شهواته حين يقوم الضمير بدوره : ربما يُنظر إلى معرفته بنفسه ، باعتبارها إذلالاً ، لا واقعية . إنه يعترف للملازم بأنه بقي في الاقليم ، لأسباب . فهو من ناحية ، يشعر بالرضا لكونه القسيس الاخير ، بينما هرب الآخرون ، أما الناحية الأخرى ، فهي الكبرياء . وقد أجابه الملازم سريعاً بأنه سيكون قديساً . «آه ... لا . القديسون ليسوا مثلي . فهم لا يفكرون طوال الوقت — لو شربت كمية أكبر من البراندي لما خفتُ» ، هكذا ردّ القسيس . كما انه لم يتتبع خيط التفكير بأن الخلاسي الخائن يمتلك بعضاً من يهوذا ، وأنه هو نفسه يجب أن يكون ممتلكاً بعضاً من المسيح .

يُفتتح الكتاب ، والقسيس يريد أن يسافر في مركب إلى فيراكروز ، حيث يكون في مأمن . يأتي طفل ويخبره أن امه تحتضر . يشير السيد تنج طبيب الأسنان إلى انه لن يلحق بالمركب في موعده . فيقول القسيس «إذن ... لن ألحق به . أردت ألاّ ألحق به» . يبحر المركب بدونه . كما انه حين يبلغ الأمان عبر الحدود ، ويستأنف واجباته كقسيس ابرشية محترم ، ويبدأ في تلقي دراهم جيدة من التعميدات التي يقوم بها ، يأتي الخلاسي ، بقصاصة ورق تكفي لإقناعه بأن محتضراً يحتاج إلى اعتراف . فيعود إلى كمين مؤكد ، من

أجل راحة نفس رجل العصابات جيمس كالفر. ليس أساسياً أن كالفر وحده، يخبر القسيس بأن يهرب. يقول غرين:

خير ما توضع فيه المسألة، ان ثمة مجرماً يحاول أن يساعد في هروب مجرم آخر– وكيفما نظرت إلى الأمر، فليس للاثنين كليهما، من فضيلة.

الملازم وحده، يراهما مجرمين مطلوبين للقانون، وهو يفضل من بينهما: رجل العصابات. يقول الملازم، «رجل مثل هذا لا يسبب أذى حقيقياً. كلنا يموت. الدراهم– يجب ان ينفقها أحدهم».

إن حقده على القسيس إيديولوجي: وهو مستعد حتى الى ان يمضي في الأمر إلى حد أخذ رهائن من القرى، وإعدامهم رمياً بالرصاص. لقد عبّر غرين عن هذا الملازم، حين استعمل تناوباً نموذجياً للتجريد واسم العلم، بحيث يبلغ احدهما الآخر أقصاه، «كان له كبرياء الفكرة، وهو واقف في الغرفة البيضاء الصغيرة، بجزمته اللامعة وحقده».

يمكن اعتبار الملازم، من وجوه عدة، محاكاة لإيدا آرنولد، بالرغم من ان غرين قد عكس الأدوار، فلقد جسدت ايدا آرنولد كل الشعارات الشائعة لإنسانية متدنية، بينما يجسد الملازم لا إنسانية طاغية تحتثه شعارات الاستبداد والتسلط. لكن غرين عانى في رسمه كثيراً، مع انه يتمثل أساساً، وبرمزية فجة، بالمسدس، مثلما تتمثل ايدا آرنولد بالنهدين الكبيرين. سُمح للملازم بقدر من التبرير اكثر

من انطباعات إيدا البسيطة عن الخطأ والصواب. «كان باطنياً، أيضاً، رأى الفراغ ماثلاً — وثوق تام بوجود عالم يحتضر ويبرد، من كائنات بشرية تطورت عن الحيوانات، بلا غاية، على الاطلاق». كما انه «لا يشعر بعطف إزاء ضعف الجسد»، هكذا في النهاية، وفي تناقض ظاهري، اخذ يعجب بالقسيس إلى حد انه خرق القانون، وقدم له البراندي قبل الإعدام، بسبب رؤيته عقلية قوية تعمل في جسد ضعيف. فكرته عن الواجب أشد من فكرة القسيس. وقد قام بهذا الفعل لأنه رؤوف، وليس لأنه عاطفي. يؤكد غرين تفرده البارد في المشهد الذي يظهر فيه الملازم وهو يلعب مع بعض الأطفال:

من أجل هؤلاء كان يقاتل. إنه سيزيل من طفولتهم كل ما جعله بائساً، كل ما هو فقير، وخرافي، وفاسد. هم غير جديرين بأقل من الحقيقة — كون فارغ، وعالم بارد، حق أن يكونوا سعداء بالطريقة التي يختارون. كان مستعداً تمام الاستعداد للقيام بمجزرة في سبيلهم — الكنيسة أولاً، فالأجنبي، فالسياسي — حتى رئيسه هو يجب ان يذهب يوماً.

كان على سكوبي أن يصعد هذا الأمرفي «لب المسألة» حين طرح القضية المضادة، «العطف والكذب في العلائق البشرية يساويان ألف حقيقة»، إذ يعتقد بأن الحقيقة لم تكن، يوماً، ذات قيمة للبشر، «انها رمز يجري وراءه علماء الرياضيات والفلاسفة». يعتمد التعميم على الظروف التي جرى فيها التطبيق، ولهذا تمكن رؤية صورة الملازم، عادلةً، في حدودها فقط. حتى هذا المستبد يمتلك

هدفاً اوسع من كون فارغ وعالم بارد– هذه الصورة الكئيبة التي اتخذها غرين نقيضة للمعتقد الديني. أما الدوافع المساواتية، والرغبة في عالم اكثر عدلاً، فقد تغوضي عنها. ثمة شيء لا تمكن النجاة منه في فقر المكسيك، هكذا يبدو ان غرين يود القول، مما يجعل أي مثالية خطراً، لا مسخرة حب. عدم عملية أي غايات طوباوية قد يحملها الملازم، تبرز في وصف غرين للقرى: القذارة، ومستوى الوجود المتدني. ان المسدسات لا تستطيع شيئاً إزاء «الكارثة الرهيبة الخارقة» التي تورط فيها الجنس البشري بأكمله، «إن كان هناك الله، منذ كان الله» باستعمال تعبير الكاردينال نيومان الذي ضمّنه غرين صفحة العنوان في كتاب «طرق متمردة»، بلغ انحطاط الإنسان في هذه البلاد أقصاه، بحيث ان القسيس قد يتنازع حتى مع كلبة مكسورة الظهر، على عظم. «هذه هي الكبرياء البشرية».

يتقاسم القسيس والملازم كلاهما، هذه الحياة. بطريقة يستلزم فيها الواحد الآخر. «الملازم يسير في مقدمة رجاله، في جو من الكبرياء المريرة. حتى كأنه ربط اليهم بالسلاسل مرغماً». وهو، شأنه شأن القسيس، ليس له مهرب مما يحيط به. وشأن بنكي الذي لا يستطيع مغادرة برايتن. لذا نراه يراقب، يائساً، الفلاحين، وهم يمارسون معتقداتهم الخرافية، كالسابق، انه يائس إلى حد منحه القسيس مبلغ ٥ بيزو– ثمن القداس– حين يطلقه من تهمة السكر. فيقول له القسيس «انت رجل صالح». بالرغم من الانحياز، فإن «حب– كره» الكاتب الكاثوليكي لأفعال الخطيئة،

يجعل غرين يوازن، بوضوح، بين العناصر المتصارعة للصالح والطالح، في الرجلين، حتى إذا بقي الإمساك بالميزان صحيحاً، فإنه سيظهر تفوق القسيس الذي يستطيع أداء جهد عقلي من نوع مختلف، فيتحرر مما يحيط به. لكن عاطفة أصيلة هي التي دفعت الملازم إلى أن يقول للقسيس: «إنك لست شخصاً رديئاً. لو كان هناك شيء استطيع أن أقوم به لك...» والحقيقة، كما يعرف القارئ جيداً، أن الملازم كان سيطلق النار عليه.

مثل شخصيات غرين الصادقة، كان الرجلان كلاهما، مسكونين بطفولتهما:

كل طفولته هنا. نقابة العمال والفلاحين كانت مدرسة يوماً ما. لقد ساعد في إزالة تلك الذكرى غير السعيدة... ستكون للأطفال الجدد ذكريات جديدة: لن يكون شيء، أبداً، مثلما كان. كان شيء من القسيس في خطوته الحذرة اليقظة–عالم لاهوت يعود إلى أخطاء الماضي، ليدمرها مرة أخرى.

القسيس يستعيد صباه:

كانت طفولة سعيدة، إلا في انه كان يخاف اشياء عديدة، ويكره الفقر كما يكره الجريمة: ظن انه سيغدو غنياً فخوراً حين يصير قسيساً–كان ذلك يسمى الحصول على مهنة. فكّر بالمسافة الهائلة التي يقطعها الإنسان–من أول جلدةٍ إلى هذا الفراش الذي يستلقي عليه ممسكاً بالبراندي. هذه المسافة ليست سوى لحظة عند الله.

ضحكة الطفل والخطيئة المهلكة تتضامّان، أقرب مما بين طرفة عين وانتباهتها.

يتقابل هذا، مع حيوات الأطفال، عبر الكتاب، كما لاحظ كنيث آلوت في دراسته عن غرين. انهم يقومون بدور نوابض غير عامدة، للفعل: مناداة القسيس إلى واجبه، دفن طفل ميت يتحدى تفاهة دون خوزيه، طفل هندي ميت آخر يكشف أمام القسيس الإيمان البدائي للقبائل الهندية ويبين له ان الإيمان لا يمحى، كورال ابنته الروحية البريئة تموت ميتة عنيفة، الولد لويس يفتح الباب للقسيس الجديد بعد ان بصق على مسدس الملازم. وأخيراً بريجيتا ابنته غير الشرعية، التي قد تكون المسؤولة مباشرة عن موته. لقد انخذل القسيس في لقائه الفاصل مع بريجيتا، بحيث صلىّ قائلاً، «إلهي، امنحني أي ميتة – بلا ندم، في حالة خطيئة – فقط أنقذ هذه الطفلة». نحن لا ندري هل استجيب للقسم الثاني من الصلاة، لكن حدث بالتأكيد انه مات في حالة خطيئة مهلكة، وربما كان هذا الموت افتداء للطفلة غير الشرعية هذه. يعود غرين إلى استخدام هذا الرهان مع الله، في رواياته «لب المسألة»، «نهاية القضية»، «غرفة المعيشة».

إلى جانب العلائق المشتبكة للقسيس والملازم والطفولة وخطيئة البالغ، توجد متضادات متوازنة أخرى: الورع الكهنوتي، أو المواقف الدينية التقليدية، إزاء الروح الصادقة. يصدم القسيس في السجن، المرأة التقية، عامداً بعبارته «لخطايانا جمال بديع»، هذه العبارة غير

المتوقعة . (كان يمكن لهوسيمانز أو وايلد ان يكتبا هذا في اطار ذهني آخر) . لويس يكون عنده رد فعل إزاء الأدب الورع الذي تقرؤه امه بصوت مرتفع . كما ان ابنة عم الحاكم تبيع الكحول المهرب . تأتي هذه لتوازن طهرانية الملازم ، ولتبين ان هناك تمايزاً قوياً بين غير المتدينين . بناء الرواية مشدود ومحكم مثل رقعة الشطرنج : كل مربع أسود يقابله مربع أبيض . ومثل لعبة الشطرنج أيضاً ، تتحدد حركات كل شخصية بهذا التقابل . وكما في «صخرة برايتن» تحتنا القدرية ، وعجز الشخصيات عن الإفلات من مسار الأحداث بفعل راديكالي صادر عن ارادة حرة مستقلة . تشكل النقائض بناء معقداً ، عمادُه الأعلى استشهاد القسيس . لكن ما ان يعدم حتى يأتي قسيس آخر بصورة مجهولة . تأتي الاستعارة ثانية ، لتضيء القصة . القسيس تعرض للخيانة ، وتحمل الموت لخطايا الجسد ، مفتدياً ضعفه ، ومنقذاً نفس ابنته ، وربما هادياً الآخرين اقتداءً به . ستغمس منديل في دمه . أعدم في فناء داخلي تجنباً للمظاهرة . ينهار الملازم أثناً من الارهاق الشديد ، مثل بيلاطس . «لم يستطع ان يتذكر شيئاً من الحلم ، فيما بعد ، الا ضحكة .» . يشير السيد لويس إلى ان مقطعي اسم رجل العصابات «كالفر» ، يوحيان بـ «كالفاري» ، وأن الصورتين التوأمين للقسيس ورجل العصابات ، المعلقتين في مركز الشرطة ، بغية التعرف عليهما ، تذكّراننا بالاختيار بين المسيح وباراباس . أما الوصول الأخير لقديس آخر ، فإشارة إلى البعث .

هذا إذا قرأنا الرواية باعتبارها معتمدة إلى حد بعيد على العهد

الجديد. أما اذا عولجت الشخصيات باعتبارها استعارية، فإن غرين يستطيع ان يمنح موت القسيس مغزى دينياً أعظم. ومع ان الاستعارة لم يجر تتبعها بدقة تامة، الا انه يستحيل الا نشعر بها في الرواية. يعود جانب من التردد الذي نحسه، حين نقرأ غرين، إلى طريقته في إلقاء مفاتيح، ووضع ضُوىً في مسالك نصف معتمة، مما يؤدي إلى تفسيرات متعددة المستويات. رواية «القوة والمجد» ليست كتاب هداية، أو اعتذار، على طريقة «طرق متمردة»، فالكاثوليكية فيها تقدم املاً أو فرحاً ضئيلين، الخوف والخطر فقط، مع ان استشرافها الديني العميق، والإلهام الكاثوليكي المستمد من رموز آلام المسيح، مفعم بالإيمان الراسخ. لقد حقق غرين هنا قمة نجاحه في تطويع شكل الرواية لمتطلبات العقيدة الكاثوليكية. واتضحت تقنيته أكثر في هذا الكتاب، بسبب قلة الهفوات في حكاية القصة. كل تفصيل، كل ملاحظة، هي ضرورية للفعل، رغم ان طريقته لا تكشف عن هذا في الرواية، الا أخيراً.

الوعظ المتضمن في الرواية أنضب بعض الحيوية العاطفية التي منحت «صخرة برايتن» قوتها. فالطاقة تتضاءل إلى حكمة، والخيال المبدع يتضاءل إلى «دوغما». ان ميلودراما المطاردة ونقائض الآراء، التي تروى عبر اثارة القصة، هي التي تثير انتباهنا. أما المناقشات، فمطوقة، في الواقع، بالجو الديني. ان كان الملازم، وكل ما يدافع عنه، يتسم بالرداءة، وخطل الرأي، ويؤدي إلى الشقاء، كان من الواجب ان يقف مداناً بأفعاله، لا بتلك الانعكاسات العاطفية، مثل

الإيمان البسيط للفلاحين والهنود، الذي لا يستطيع هدمه. ان الخلاف الطويل بين الشخصيتين، الذي يحدث اثناء ما كان الملازم يعود بالقسيس إلى اعدامه، يشبه ملاكمة غير حقيقية. ربما اراد غرين بيان ان الرجلين لا يستطيعان التلاقي على مستوى الأفكار، وانهما يستطيعان فقط أن يتبادلا معرفة قيمة بعضهما. إذن تكمن المأساة في معتقداتهما المتضاربة. لكننا نشعر بأننا قد خُدعنا حين لم يُستدعَ أي منهما ليشرح نفسه أمام الآخر، بصورة أفضل. القسيس مثلاً يقول:

«لقد قلنا دائماً، ان الفقراء مباركون، وإن الأغنياء سيجدون صعوبة في دخول الجنة. لماذا نجعل الدخول صعباً للفقير أيضاً؟ آه، اعرف أننا أُخبرنا باكرام الفقير، وبتجنيبه الجوع-الفقر قادر-كالنقود-على جعل الإنسان شريراً. لكن لماذا يجب علينا ان نمنح الفقير قوة؟ الأفضل ان ندعه يموت في الوحل، ويستيقظ في الجنة-ما دمنا لا نمرغ وجهه في الوحل». قال الملازم: «اكره تفسيراتك، لا أريد تفسيرات. ان رأيت شخصاً يتألم، ارادك الناس ان تفسر وتفسر. انت تقول-ربما كان الالم شيئاً حسناً، ربما غدا الرجل بسببه أفضل يوماً ما. أنا أريد أن ادع قلبي يتكلم».

«من طرف البندقية».

«نعم. من طرف البندقية».

«آه ، حسناً ، لو كنت في سني لعرفت ان القلب وحش غير مأمون. والعقل كذلك ، لكنه لا يتكلم عن الحب. الحب. وفتاة تنتحر غرقاً. وطفل يُخنق ، والقلب يردد دائماً : الحب ، الحب».

بعدم الإجابة عن النقاط التي يقدمها الخصم ، وتعديل مسار النقاش بتقديم كلمات أكثر عاطفية – الجوع ، القذارة ، البندقية ، الحب – بدلاً من المحافظة على الأساسيات ، تهبط الموضوعات الثقافية والسياسية الى مستوى التضارب الشخصي. هكذا يتركنا غرين ، ونحن ندرك ان القسيس والملازم كليهما قد أخفقا ، لأنهما يلجآن إلى عنف غير مبرر في حياتهما ، من أجل غايات حُددت تحديداً مشوشاً عاطفياً. وهكذا يظل تعاطفنا إما مع القسيس أو الملازم ، معتمداً على الطريقة التي ننحاز بها.

لكن بسبب وجود نظرتين هنا ، كان من الممكن ان نجد أمامنا تراجيديا مدهشة يتألق فيها الرجلان تألقاً نزيهاً ، بدل الهبوط إلى مثال جديد من عبثية المحاولة البشرية – هذه الإشارة العدمية المتسيبة في ان الرجل ذا البندقية يقتل برصاصه الرجل ذا الأفكار. لهذا شعر السيد لويس ، بحق ، انه يستطيع تسمية «القوة والمجد» ، «كوميديا الهية» ، اذ ان في شخصية القسيس «الكثير من الفكاهة العصية على التنبؤ الموجودة في شخصية المتشرد التقليدية».

يمكن التنبؤ ، فعلاً ، بمصير القسيس ، منذ اللحظة التي بدأنا

نعرف فيها شخصيته، حين ابتعد عن السيد وينج. ولسنا بحاجة إلى الخلاسي كي يخبرنا «انه قدر أخبرني به يوماً قاريء حظ ... جزاء».

طريقة موته فقط هي التي تقدم التراجيديا، وربما القداسة. ان كانت «صخرة برايتن» دفاعاً خاصاً عن الملعونين، فإن «القوة والمجد» دفاع خاص عن تناقضات القداسة حيث يُدفع شخص خاطئ مثل هذا القسيس ضد غرائز الدفاع عن النفس، كي يموت من أجل إيمانه، وحيث يستخدم الله أداة ضعيفة كهذه، كي يحقق غاياته. ما دام الملازم والخلاسي هما، المتسببين في إرسال القسيس إلى موته، فيجب ان يكونا جزءاً من غاياته أيضاً، ولذا قد يكون تبريرهما الذاتي غير ضروري. فقط احتاج الله، في تلك اللحظة، إلى قديس بالمكسيك: ان كان الأمر هكذا، فالعدمية سوف تختفي بالتأكيد. ان التثبت من استشهاد القسيس يعتمد على هذا التقديم لله، باعتباره البطل الحقيقي للرواية. ان كان يمكن التعرف على الله، في الأفعال البشرية، بحيث ان ما يسميه الخلاسي قدراً هو غايات الله فعلاً فلن تكون الكوميديا الإلهية على هذه الأرض، أكثر من لعبة على رقعة أبيض وأسود. يقول غرين عن القسيس ما يأتي:

في مركز إيمانه، كان هناك دائماً، سر مقْنع -خُلقنا على صورة الله- هو ان الله كان الأب، لكنه كان أيضاً الشرطي، والمجرم، والمعتوه، والقاضي. شيء يشبه الله يتدلى من حبل المشنقة، أو يتخذ أوضاعاً غريبة قبل الرصاصة في فناء السجن، أو يتلوى كالجمل في

الوضع الجنسي. إنه سيجلس في الاعتراف ليسمع التلفيقات القذرة التي فكرت بها صورة الله: صورة الله تهتز الآن، صاعدة هابطة، على ظهر البغل، والأسنان الصفراء بارزة على الشفة السفلى، وتفعل صورة الله فعل تمردها اليائس، مع ماريا، في الكوخ، بين الجرذان.

إذن، لو كانت الأفعال البشرية كلها، صوراً، فقط، لافعال الله، كما يعتقد القسيس، فإن هناك حداً للمسؤولية. فالقسّيس والملازم محقان، حين يرى أحدهما في الآخر رجلاً صالحاً. الملازم، القسيس، الخلاسي، رجل العصابات، ماريا، الأطفال، هؤلاء جميعاً يتقاسمون وجوداً لا مفر منه، شكله خالقهم، ولا يستطيعون فيه التمايز على أساس الأعتبار الفردي الأخلاقي لأفعالهم، إذ ان كل فعل -حتى الجنس والقتل- هو في صورة الله. إن كان الأمر هكذا حقاً، لنا أن نؤمن بأن البعض ملعون هالك، والبعض منقذ، فإن العقيدة الدينية يجب ان تكون امراً مسلماً به. هنا نشعر بالحدود التي فرضتها ديانة غرين -فن الضروري ان تكون كاثوليكياً، أو في الأقل مؤمناً بالله، كي تستطيع أن تقرأ هذه الرواية باعتبارها تراجيديا مقصودة. هذا إذا لم تبدُ «القوة والمجد» اداءً فنياً ممتازاً فقط، قصة إثارة ميلودرامية عن شرطي يطارد قسيساً، مفعمة رومانسية بمغزاها الديني، ومدار أحداثها المكسيكي الغريب.

الفصل الرّابع

المُسَلّي

بالرغم من كون «قطار اسطنبول» أول تسلية لغرين، فإن الروايات الأولى التي تطورت نحو نضوج «صخرة برايتن» و«المجد والقوة» كافية بمجموعها لجعل التمييز غير ضروري. والحق ان هذا التمييز لا يبرز إلاّ في المراجعة، فمع ان عمل الكاتب يعكس جوانب مختلفة من مخيلته، غيرانه بحد ذاته، شيء متساوق، ينبغي ألا يعتذر عنه المؤلف فيسمي كتبه «الجادة» روايات، ويسمي كتبه «اللعوب» تسليات. بل ثمة ارتباك ما، إذ تبدو «صخرة برايتن» بدءاً، كأنها كتبت بقصد أن تكون تسلية. وجرى تصنيفها هكذا في الطبعة الأمريكية. لكن القرار النهائي واضح–الروايات ذات موضوع ديني مركزي، والتسليات ليس لها هذا الموضوع.

أبطال التسليات عموماً، يصرحون باشمئزازهم من الاهتمامات الدينية. إن رافن في «بندقية للبيع» مشغول ببؤسه الخاص إلى حد

يرى فيه كل ظواهر العالم الخارجي مؤامرة يشكل الدين أحد وجوهها، وكذلك الأمر مع جنر.

«العائلة المقدسة»: ضغط وجهه على الزجاج، بنوع من الغضب لأن هذه الحكاية ما تزال مستمرة... لقد جعلوه إلٰهاً حتى يستطيعوا أن يشعروا بالسعادة لكل شيء، ولم يكن عليهم أن يتفحصوا الصفقة الفجة التي غلبوه بها. ولقد وافق، ألم يوافق؟ هذه كانت الحجة، لأن باستطاعته أن يستدعي «فرقة ملائكة» لو أراد التخلص من أن يظل معلّقاً هناك. ضد حياتك يستطيع ذلك، فكّرَ بانعدام أيمان مرير، وتماماً، كما أدّى أبوه، السقطة، في واندزورث، كان يستطيع انقاذ نفسه حين انفتح الفخ. (الأب مات شنقاً - المترجم).

«د»، في «عميل سري» يقول فقط: «ليس حسناً أن تتخذ خطاً اخلاقياً - شعبي يقترف فظائع مثل الآخرين. وأفترض أن الأمر سوف يكون أبسط، لو آمنت بالله». وفي «وزارة الخوف» حين يكشف آرثر رو محاولة الاعتداء على حياته، للسيد رنيت رئيس وكالة تجسس خاصة، يفكر:

لا تستطيع أن تأخذ عالماً غريباً مثل هذا، مأخذ الجد. مع انه كان يأخذه، في الواقع، ودائماً، مأخذ جدٍ قاتل. الأسماء الكبيرة تنتصب باستمرار، كالتماثيل، في ذهنه: اسماء مثل العدالة والجزاء، رغم انها اختصرت ببساطة إلى السيد رنيت، مئات ومئات من السيد

رنيت. لكنك لو آمنت بالله طبعاً-وبالشيطان-فلن يكون الامر مضحكاً، هكذا. ذلك لأن الشيطان -والله أيضاً- استخدم الناس المضحكين، والتافهين، وأضراب الضواحي الصغيرة، والمشوّهين، والضالين، لتحقيق أغراضه. حين استخدمهم الله تكلمتَ كلاماً فارغاً عن النبل، وحين استخدمهم الشيطان تحدثت عن الخبث، لكن المادة لم تكن غير مقدرة بشرية خاملة رثة، في الحالتين.

إذن، بُنيت هذه التسليات، بعد أن نُزع عنها الدين، على مواضيع غرين المتبقية: المطاردة والخيانة، فساد البراءة، استحالة رفض الشقاء الماضي - «وقْف الماضي» كما يسميه غرين- مع وضع الحدث بقوة في الحياة السياسية والاجتماعية المعاصرة كما في «إنها ساحة معركة» أو «صخرة برايتن». بهذه المواضيع، وبدون إقحام التفسيرات الدينية الإضافية، لم يكن أمام التسليات المبكرة إلاّ أن تتطور على الخطوط التقليدية لقصص الإثارة: لكن رسوّها الراسخ في الإطار الماثل المقابل لبنية الحياة اليومية الأكثر تعقيداً، منحها فورية التقارير الصحفية. بمقدور غرين أن يضفي على حسه الإخباري ما يحدّ من حيل قصص الإثارة اللازمة. بيّن غرين في إذاعةٍ سنة ١٩٥٥، مع والتر ألن: «في التسليات يهتم المرء، أولياً، بالحصول على قصة مثيرة، كما في فعل طبيعي، مع شخصية تكفي فقط لإعطاء اهتمام، بالفعل. لأنك لا تستطيع الاهتمام بدمية فارغة. أما في الروايات، فأرى أن المرء يهتم، أولياً، بالشخصية، بينما يحتل الفعل جزءاً أقل».

تشكل «بندقية للبيع»، و«عميل سري» و«وزارة الخوف»،

ثلاثية غير متعمدة تجمع وتشرح التوترات والتهديدات التي انتهت بإعلان الحرب العالمية. إن «بندقية للبيع» مثل «انجلترا صنعتني» تهتم بمكائد الرأسمالية العالمية. يحمل السير ماركوس شتين صانع الأسلحة، شبهاً بصعاعي معروف، مثلما يشبه كروغ، صانع الكبريت السويدي كروغر. يستأجر السير ماركوس شتين، بواسطة عميله دافيس، رافن، كي يغتال الوزير الاشتراكي. «كانت العملية بالنسبة له تساوي أكثر من نصف مليون.»، لكن رافن يقبض مائتي جنيه مزورة. وحين يطارد رافن، دافيس والسير ماركوس، يقوم بما يجعل الشرطة تهتدي إليه.

تفتتح التسليات بهذه الكلمات: «لم يكن القتل يعني شيئاً بالنسبة لرافن. إنه عمل جديد فقط». إن رافن، من بعض الوجوه، نسخة من بنكي. وهذه الجملة يتردّد صداها في بداية «صخرة برايتن»: عرف هيل، قبل أن يكون في برايتن بثلاث ساعات أنهم سوف يقتلونه. ولربما عبّر بنكي –مع بعض التعديلات– عن افكار رافن اليائسة وهو يطلق النار على السير ماركوس ودافيس:

... لكأنه كان يطلق النار على العالم كله، في شخص السيد دافيس السمين الذي يئن نازفاً. وهكذا كان. ذلك لأن عالم المرء هو حياته، وكان يطلق النار على ذاك: انتحار امه، سنوات العزلة في البيت، عصابات سباق الخيل، موت كايت والعجوز والعجوزة. ليس من سبيل آخر: حاول سبيل الاعتراف، فلم يسعفه للسبب المعتاد. لا أحد تثق به خارج محك، لا طبيب، لا قسيس، ولا امرأة.

لكن المسألة ليست مسألة الحكم على رافن باللعنة في أبدية تضاربت الآراء حولها. فهو قد حُكم عليه، فعلاً، في هذا العالم، بشفته العليا المشقوقة، بإعدام أبيه في واندزورث بتهمة القتل، بقطع أمه عنقها، أمام عينيه، بسكين الحفر. لا يهتم رافن بالحياة أو الحياة الأخرى: انه يريد أن يتصالح حتى مع الذين خدعوه. حين شرحت له آن ما اعتزمه الوزير الاشتراكي الميت، كان الأمر بعيداً عنه. واستمرت آن: «يقول نعيه إنه كان عصامياً. فأبوه كان لصاً، وامه انتحرت». حتى هنا لم تكد القربى تتغلغل. قال رافن: «الأشياء التي قرأتِها كافية لتحمل المرء على التفكير».

لم يكن رافن بريئاً، البتة. فلقد ولد في عالم من الفساد والرذيلة، ترمز إليه شفته المشقوقة. لكننا، بالمقارنة مع جشع صانعي الأسلحة، الذين يتلاعبون بكل إنسان وعاطفة من أجل أن تبلغ أرباحهم أقصاها، نعذر لرافن سخونة دمه. هو يقتل لأنه يجب أن يعيش: هم يقتلون لأنهم عدّوا الربح المالي الصافي. أما في اختبار الثقة بشخص آخر، فإن رافن هو الذي يقْدم. وهنا تماثل التسلية مع الرواية في أن الشخصية المنقَذة هي التي تخطو نحو الإيمان. آن مرتعبة ومريضة من فكرة الحرب الوشيكة، وهي تقف مع رافن، في أمل تجنُّبها. إنها ترى شيئاً شريفاً في توجهه الذهني الأحادي. وهو يثق بها. ويحترم براءة اقتناعها. تنهار آن حين تواجِه مع ماثر، خطيبَها المسؤول عن تحقيقات الشرطة، وتعترف بكل ما أخبرها رافن. يطلق الرصاص على رافن، ويموت بمرارة إضافية، معتقداً أن آن قد خانته

مناجم أبيها، وهو يهودي مستعد للتعاون مع المتمردين بسبب وضعه الاجتماعي القلق. لم يحقق الرأسماليون في جشعهم شيئاً: إنهم لا يستطيعون ضبط تابعيهم، دع بيع الفحم بيعاً مربحاً. لكن سعادة روز و«د» في المستقبل، أقل تأكداً من سعادة آن ومائر. تختم كلمات روز الأخيرة، الكتاب «ستموت سريعا»، لا حاجة إلى أن تخبرني بذلك، لكن **الآن...**»، فالحاضر وحده هو الذي يهم. إن الحرب معلقة على هذا الكتاب، شأن سابقه. الحرب سوف تنهي آمالهما في المدنية، فالأبرياء جميعاً، وبالتساوي، ضحاياها—«د» وزوجته الميتة، والخادمة المقتولة، والرجل الذي اضطر «د» إلى رميه بالرصاص، وروز، والفتيان الأشقياء، هم جميعاً مرتزقة الجور الغافلون. ينظر «د» نظرة واسعة إلى العالم الذي سبّب موت الخادمة الشابة:

إن كانت المدنية—الشوارع الغنية المزدحمة، والنساء المندفعات إلى قهوة بوزارد، والسيدة المنتظرة في بلاط الملك إدوارد، والطفل الغريق—فإنه يفضل البربرية، الشوارع المقصوفة بالقنابل، وخطوط الواقفين بالدور لشراء الأغذية: هناك، لا يتطلع الطفل إلى أسوأ من الموت. إنه يناضل من أجل ألاّ تعود مدنية كهذه، إلى وطنه.

نشر غرين «وزارة الخوف» عام ١٩٤٣، بعد أن اندلعت الحرب، فوضعت حداً للغايات المضطربة والمتضاربة في العنف الذي سبق الحرب. غرين من الكتاب الانجليز القلائل الذين استطاعوا أن يفصحوا عما كانت الحرب تعنيه لهم، من خلال القدرة الأدبية،

لا العاطفية. «لبّ المسألة» و«نهاية القضية» وضعتا أيضاً في الحرب. في قصة قصيرة عنوانها «رجال اثناء العمل» نشرتها دار بنجوين «كتابات جديدة» سنة ١٩٤٣، يصف غرين «لجنة كتاب» مجتمعة في وزارة وقت الحرب، ومكونة في معظمها من المجندين - بضمنهم متخصص في الأزياء الإيسلندية القديمة، له خفارة في البوابة - وروائيون ضئيلو الشأن يتجادلون، في الداخل، عن الشعارات. تقدم «ملاحظات من يوميات القصف، ١٩٤٠-١٩٤١» الوجه الآخر للصورة. كانت الحرب بالنسبة لغرين فرصة لإبراز أفضل مواهبه ككاتب، إذ انتهى وقت التردد، والأمر الآن هو مراقبة المألوف، والقديم، والآمن، وهو يتحول، أو يتعدل، أو يتفجر، أشلاء. إنه انصهار الجامد والعاطفي. وغرين يلاحظ بفزع الطريقة الدقيقة التي يتحطم بها العالم القديم، ومع هذا، فهو على غاية ما يرام، لأن الرذائل المنافقة السالفة قد دُمرت في وقت واحد. تصف «اليوميات» سلوك نساء ورجال عاديين يسيرون اثنين اثنين. سلوك النادل، والشرطي، والراوية، والقسيس... كل من يطفو في مشهد الاضطراب غير الواقعي لقصف الطائرات. وحين نستعيدها نجد «قذارة الليل، الضجة المَظْهرية للرجال والنساء وهم في بيجامات قذرة ممزقة مبقعة بقع دمٍ صغيرة، يقفون في مداخل الأبواب المتبقية. كانوا مقلقين، لأنهم يقدمون صوراً لما سيحدث يوماً

للمرء نفسه». تبدو اليوميات وسيلة مناسبة حقا لملاحظة غرين السريعة. إن اسلوبها المتقطع ذا النعوت المختصرة، يعيد إلى الذهن، فوراً، جو الروايات، مع ايجاز أشد اقتصاداً.

توضح «وزارة الخوف»، فترة قصف لندن هذه. وتسحبها حول حادثة ميلودرامية تكشف الطابور الخامس. يجري تطور آرثر رو موازياً لرافن و«د». في حالته، كانت صدمته المبكرة في أنه رأى فأراً مقصوم الظهر، هي التي تقرر الملْمح المركزي لشخصيته، عدم قدرته على مشاهدة العذاب. لقد قَتل الفأر، وأخيراً، في حياته، حين أمست زوجته مريضة مرضاً لا شفاء له، يمارس القتل الرحيم. يربح كعكة في احد المعارض، كعكة خبّأ فيها عملاء العدو صوراً سرية، فيعثر، بالصدفة، على وصفة سرية. منذ تلك اللحظة اصبح شخصاً مطارداً. وهو لا يستطيع الوقوف جانباً رغم انه بريء: «الناس قادرون دائماً على استحصال أشياء منه، إذا ألحّوا الكفاية، وهدوؤه القلق انهار وهو يشعر بأن الناس يتعذبون». لكنه – مثل رافن و«د» – يتصلب في المقاومة، بسبب العدو.

أنّا هيلف، شقيقة منظم الطابور الخامس، تأتي لإنقاذ آرثر، شفقةً عليه. فهي تعرف انه متورط بدون ان يعلم، وهي لن تسمح بهذا، في حربٍ كل من فيها يعلم. وتكون شفقتها السبب المباشر لانتحار شقيقها، إذ يجمع آرثر أدلته عن تجسسه، ويكشفه للشرطة من خلال أنّا. تتحول شفقة أنّا إلى حب، لكن الشفقة والحب كليهما، لم يستطيعا التغلب على الحاجز الذي يفصل بين أنّا وآرثر، بسبب قتل آرثر زوجته. يفقد آرثر ذاكرته في محاولة اعتداء على حياته

بقنبلة ، وأنّا تأمل في انه قد نسي ذكرى القتل : لكن شقيقها أخبره قبل أن ينتحر ، حين كانت الشرطة تطْبق عليه «كم أحبك». يقول آرثر لـ «أنّا» :

كان يأخذ منهما عهداً وميثاقاً بأن يعيشا حياة أكاذيب ، لكنه وحده يعرف ذلك... عليهما أن يحذرا في خطوهما طيلة الحياة ، ألاّ يتكلما دون أن يفكرا مرتين ، يجب أن يراقب أحدهما الآخر كالأعداء ، لأنهما قد تحابّا كثيراً... وبدا له ، بعد هذا كله ، ان المرء قادر على المبالغة في قيمة السعادة.

أي واحدة من هذه التسليات لا تخلو من هفوات الميلودراما ، وهذا هو شأن «وزارة الخوف» بمقابلاتها الخادعة بين مظهر النازيين الأنيق ، وسلوكهم المستميت ، والمبالغة في التأكيد على كره العنف التي تقود رو إلى ارتكاب جريمة بدوافع عالية. ثمة سخرية دراماتيكية أيضاً معلنة ، قصداً ، إلى القارىء ، فما ان استعاد رو ذاكرته ، مدركاً ما يضمه ماضيه ، متصالحاً معه ثانيةً ، حتى لم يعد هناك سبب لأن يظلا «يراقب أحدهما الآخر كالأعداء». ثم ان أنّا تعرف سره أيضاً ، وتقبله بالرغم من ذلك ـ نشعر ان غرين كان سيخلع عليه ، في ظروف أخرى ، صفة القديس ، لكن رو ، كما هو الأمر ، تجريدٌ عاطفي. وبسبب من افتراض أنه قد اراق انفعالاته ، بعد الشفقة الطاغية التي جعلته يقتل زوجته ، فإن الحب والكره يبدوان صالحين لأن يحل احدهما محل الآخر ، أو كأنهما مترادفان ، كما هو الأمر عند «د» الذي سيرى في رو روحاً شقيقةً. قصص الإثارة هذه لم يأت

تفوقها بسبب بنائها الشخصيات ، كما قال غرين في حديث إذاعي ، وإنما بسبب السخرية المتضمنة في كل تفصيل من العقدة ، وبسبب ترتيب الأفعال المفترضة أن تكون حسنة أو سيئة ، وكشف نتائجها غير المنتظرة. لا تهتم أي من شخصيات هذه التسليات بنتائج أفعالها ، بل لا تزعج نفسها حتى بتفحصها بدقة. إن حيراتهم تنبع من العجلة التي يرغمون فيها على تقرير مسائل ذات متطلبات أعظم مما تمثل الحالة الفورية. من هنا تكاد الشخصيات تغدو آلاتٍ ، تطلق ردود أفعال متسلسلة ، تظهر وكأنها بمنأى عن طبيعتهم. يفتح هذا الأمر ، بالطبع ، إمكانات الإثارة ، ويمنحها نبرة الذكاء والتعقيد ، التي تبعدها عن مجرى مثل هذه الكتب. لكن ليس مصادفة أن «عميل سري» يمكنُ أن تخفف إلى الصيغ المجردة لـ«اغنية رولاند»، وأن «وزارة الخوف» تماثل «الدوق الصغير» لشارلوت م. يونغ ، التي تتوج مقتطفات منها كل فصل ، وتشير إلى الحدث. إن التسليات بُنى أدبية ماهرة ، على طريقة كونراد ، مع لمسة من كونان دويل وجون بوكان. إن فضلها ، كما هو الشأن عند كونراد ، كامن في دقة التفصيل الناتجة عن الملاحظة المحصة :

اندفعوا من الفِناء ، خارجين إلى نورثمبرلاند آفنيو العريض الحجري ، شرطي يحيّي : دخلوا سيارة اجرة انطلقت بمحاذاة واجهة السترائد المهدمة : العيون الفارغة لبناية تأمين : نوافذ مكسوة بالخشب : دكاكين الحلويات بصحن واحد من حبات الكاشو البنفسجية الزاهية في الشباك.

لندن الحرب ، تهبّ إلى الحياة ، محدّدةً الخطوط العامة لقصة الإثارة .

عاش غرين في لندن –باستثناء فترة أسفاره في ليبريا والمكسيك– من سنة ١٩٢٩ عندما استقال من التايمس ، حتى كانون أول ١٩٤١ ، عندما ابحر إلى غرب إفريقيا كي يعمل لوزارة الخارجية ، بعد أن قضى وقتاً قليلاً في القسم الأدبي بوزارة الإعلام سنة ١٩٤٠ . خلال هذه السنوات الاثنتي عشرة كتب كثيراً في الصحافة ، كتابات بالمناسبة ، للمجلات الاسبوعية غالباً . ويشكل نقده السينمائي الذي نشره في الاسبكتيتر ، القسم الأكبر مما كتبه بين سنة ١٩٣٥ وسنة ١٩٣٩ ، ما عدا انقطاعات قصيرة . وقد توقف النقد السينمائي بتعيينه بمنصب المحرر الأدبي للجريدة سنة ١٩٤٠ . حينذاك أصبح بالإضافة إلى منصب المحرر الأدبي ، ناقد الجريدة المسرحي ، رغم ان مقتضيات الحرب قد حدّدت فرصه في متابعات قصيرة . من تموز ١٩٣٧ حتى كانون أول من العام نفسه حين توقفت مجلة «الليل والنهار» الاسبوعية كان ناقدها السينمائي ، وأحد محرريها . وكان الهدف أن تغدو هذه المجلة ، معادلةً بمجلةَ نيويوركر . لقد عجّل اختفاءها مقال غرين عن فيلم «وي ويلي وينكي» الذي تمثل فيه شيرلي تمبل ، الذي أدى إلى إقامة دعوى القذف والتشهير ضد المجلة . «المالكون لنجمةٍ طفلةٍ يشبهون مستأجِري العرصات–تتناقص قيمة ما يمتلكونه عاماً بعد عام... حالة الآنسة شيرلي تمبل ، مع هذا ،

ذاتِ اهتمام خاص : الطفولة عندها ، تنكُّرٌ . جاذبيتها أكثر سريةً ، وأشد بلوغاً ». وقد دفعت المجلة تعويضاً إلى الممثلة .

تُظهر كتابات غرين الصحفية لهذه الفترة ، تلقائيةً ودعابةً ، غير موجودتين في كتاباته الأخرى . ويتسم نقده بالرأي الذي يميز الناقد عن الصحفي . هاجم غرين ، باستمرار ، أخطاء السينما ، كما رآها : الناحية التجارية تملي رداءة العقدة ، المقاييس المتدنية لاجتذاب المشاهدين . كتب وهو يحكم على فيلم آخر ما يمكن اعتباره لائحة اتهام لأفلام الدرجة الثانية : « السينما الروائية لم تتعدَّ حدود الرغبة في تحقيق الأحلام . وطيلة الوقت تزدهر الانفعالات المزيفة الكبرى – الحب ، الوطن ، الطموح – مثل كاتب رئيسي في التايمس ينظر نظرة جدية إلى أزمة التنازل عن العرش ». مثل هذا الموقف منحه مساحة السخرية : « يجب أن يكون سيناريو كارلوف قد حظي بقراءة عجيبة . هل جرى التعبير عن هذا النخير بمخارج الحروف؟ إن المرء ليتصور كارلوف وهو يصل بالسيارة ، نحو يوم عمل شاق ، ناخراً في الاستوديو ... » كما منحه طريقة تعبير حادة : « بدت لي مشاهدة جاربو ، دائماً ، أمراً يشبه إلى حد ما ، قراءة كارليل : جيدة ، آه ... جيدة جداً ، لكنها عمل لا تمثيل ». معيار غرين للفيلم الجيد هو أن يمثل الحياة مثلما مارسها أغلبنا . جاء في مقال نشره في الاسبكتيتر ما يلي :

دُرِّب الجمهور الضخم على أن يتوقع وغداً وبطلاً ، وإذا ظننت أنك سوف تصل إلى أكبر جمهور ممكن ، فمن الخطأ أن تفكر

بالدّراما وصراع الأفكار؛ عليك بالصراع –في هيئة الرشاشات– بين أوضح خير وأوضح شر.

وقد طوّر الأمر فيما بعد:

خطأٌ أن تحتقر الشعبية في السينما–فالشعبية هناك قيمة، مثلما هي في كتاب. على الأفلام أن تجتذب جمهوراً واسعاً غير قادر على التمييز: إن فيلماً يجتذب جمهوراً ضيقاً، يجب أن يكون بذلك المقياس–فيلماً رديئاً.

الواقعية هي وسيلة تحقيق تلك الغاية، حتى لو كانت واقعية الشاشة وهماً، فحسب. والأفلام التي يمتدحها غرين هي الأمينة إلى الحياة. بشكل مقنع، مهما كانت تقنيات الفيلم معقدة في الانتاج.

ظهر العديد من كتب غرين في أفلام، من «قطار اسطنبول» و«صخرة برايتن» إلى «رجُلنا في هافانا»: «الرجل الثالث» و«المعبود الساقط» كتبتا خصيصاً للسينما. كما اشتغل غرين، في فترات متقطعة، كاتب سيناريو، منذ الثلاثينات، ومن الواضح ان اسلوبه وبناءه يَدينان إلى تأثيرات من القطع والتبهيت بين لقطة وأخرى، تعلّمها في هذا الميدان. السينما اداة اجتذبت غرين منذ تلك الأيام التي كان فيها المثقفون متهيئين كل التهيؤ لاستبعاد السينما، باعتبارها فناً شعبياً متدنياً. إلاّ انه لم يكنْ غافلاً عن المخاطر، كما يبين مقال لاذع، «غداءٌ سينمائي»: «... مال الكتاب إلى الخلف،

مبطونين قليلاً ، وثملين قليلاً ، وأخذوا يحلمون بالباونات المائة كل اسبوع – وكلُّ ما يُطلب منهم لقاء ذلك خيالٌ جافٌ وقلمٌ ميت».

منذ الحرب ، تحول غرين ، تحولاً رئيساً ، من النقد إلى كتابة النص السينمائي. في سنة ١٩٤٨ تعاون غرين مع كارول ريد في إخراج قصته القصيرة «الحجرة الأرضية» فيلماً ، بعنوان «المعبود الساقط» : ولد يتعرض للخيانة ، مما يؤدي به إلى اتصال عنيف بفساد البلوغ ، على يد شخص بالغٍ يثق به.

لكن غرين لم يوطّد سمعته في السينما إلاّ في العام التالي ، مع «الرجل الثالث» ، فقد كان فيلماً رائعاً في مزابل صناعة السينما لما بعد الحرب. ويقول رأي معاصر «ربما كان أكثر الأفلام البريطانية شعبية ، على الإطلاق».

نشرت «الرجل الثالث» كتاباً ، باعتبارها تسلية. «الرجل الثالث» تلتقط جو ما بعد الحرب ، بنفس الوثوق الذي التقطت فيه «عميل سري» جو ما قبل الحرب. يرتب رولو مارتنز ، وهو كاتب قصص إثارة رخيصة ، لقاء صديق صباه ، هاري لايم ، في فييناّ ، فقط ليجد أن صديقه قد مات ، لحظة وصوله. رفض مارتنز أن يصدّق الشائعة القائلة بأن هاري كان رئيس عصابة لمهربي البنسلين. يتتبع المفاتيح المتاحة بين يديه ، حتى يقنعه اغتيالُ عابرٍ بريء كان قد شهد موت هاري في حادثة سيارة. بالرغم من أيام المدرسة المشتركة مع هاري ، يتقبّل مارتنز حكم الشرطة على صديقه ، ويشترك معهم

في المطاردة ، التي تنتهي بإطلاق النار على هاري ، وقتله ، في مجاري فيينّا .

إن «الرجل الثالث» قصة إثارة ميلودرامية ، معتمدة على التقرير الغامض عن موت هاري. وبينما يأخذ رافن ، «د» ، ورو ، القانون بأيديهم ، كان على مارتنز أن يسلك السبيل الأصعب بانحيازه الى القانون ، حتى لو تقبّل حكم الشرطة القاضي بأن هاري مجرم. لقد رُويت العقدة ببساطة متناهية ، واحتفظ بمتطلبات السينما على السطح .

لم تُكتب «الرجل الثالث» لتقرأ ، وإنما لتُرى ، كما نبّه غرين ، سلفاً ، في المقدمة. وثمة عقدة ثانوية تضيف ارتياحاً خفيفاً ، إذ ان الإسم المستعار (الكتابي) لمارتنز يتداخل مع اسم كاتب بريطاني مشهور ، فيضطر إلى إلقاء محاضرة في المجلس الثقافي البريطاني في مشهد مهزلة صريحة ، وهو أمر غريب على كتابات غرين ، إلاّ في استثناءات قصيرة .

المدهش ، أن المهزلة ، وحتى اللامعقول ، العنصرين اللذين لم يتسللا إلى عمل غرين إلاّ في وقت متأخر جداً ، هما مادة جوهرية في «الخاسر يأخذ كل شيء – رواية قصيرة» عن موائد روليت مونت كارلو – وفي «رجلنا في هافانا». ومرة أُخرى ، كانت هاتان التسليتان مادتين للسينما . «رجلنا في هافانا» تدور في الوضع السياسي لكوبا قبل ثورة كاسترو. لكن الميلودراما هنا ، ثانوية ، بالنسبة لهزل

العقدة. فإن الخيط غير المباشر للفانتازيا الخيالية فقط هو الذي يشدّ وورمولد إلى العنف المتأتي بوساطته. وورمولد يتقبّل العرض الغامض بأن يغدو عميلاً سرياً، لسبب واحد، هو الحصول على مال يشتري به جواداً لابنته ميللي. وبالمقابل، يخترع هو معلومات ينقلها إلى لندن. في بعض النقاط، تتصادف المعلومات مع أناس حقيقيين، وأحداث حقيقية، وتكمن المشكلة في اكتشافه أن أعداءه يعتقدون بأنه خطر جداً كجاسوس، ويتهيأون لتصفية عملائه المجهولين، ولتسميمه في غداء عمل. كل هذا يؤكّد للوزير في لندن انطباعاته عن جدارة وورمولد. ولا تأتي الحقيقة إلاّ أخيراً، حين يُكتشف أن خرائط المنشآت السرية التي أرسلها وورمولد ليست سوى تخطيطات مكبّرة للمكانس الكهربائية التي يشتغل وورمولد في بيعها. في هذه الأثناء، ومثل أسلافه في التسليات، يحطّم وورمولد الحواجز التي فرضها على نفسه، ويردّ. وإذ يستثار من محاولة اغتياله، يقتل المرشَح لقتله، بمسدّس مدير الشرطة. يرغم وورمولد وميللي على مغادرة كوبا، رغم أنه بالمقابل، وحفاظاً على ماء وجهه، يُمنح وساماً، ويتزوج السكرتيرة، التي أُرسلت إلى كوبا، كي تكون شريكته في التجسس. «رجلنا في هافانا» هو كتاب غرين الوحيد، ذو النهاية السعيدة، التي قد تكون مناسبة لكتاب قدّمه غرين بكلمات «قصة خرافية مثل هذه».

ليس لرولو مارتنز، ولا لوورمولد – أمانة إلى النموذج – أي معتقدات دينية. يقول مارتنز لهاري لايم: «اعتدت أن تكون

كاثوليكياً». ويأتيه الجواب في هيئة فتوى بسيطة: «أوه، ما زلت أومن، أيها العجوز، بالله والرحمة وكل ذلك. أنا لا أضرّ نفس أي أحد بما أفعل. والموتى يموتون أسعد». وتمسك ميللي بورقة الدين إزاء والدها. «خلافاً لوورمولد الذي لا يؤمن بشيء، كانت ميللي كاثوليكية: كانَ عليه أن يتعهّد لها (لزوجته الميتة) بأن تكون ميللي كاثوليكية قبلٍ أن تتزوج». إن المقابلة لأشدُّ حدةً بين هذه التسليات، ولاهوت الروايات المتأخرة. وقد قدم غرين شرحاً للأمر في تصويره «ثلاث مسرحيات»:

فما بين هو توتر كتابة رواية، التوتر الذي يبقي المؤلف سجيناً، عدة سنوات، مع نفسه الكئيبة، وقد طلبت الراحة دائماً في «التسليات» — إذ ان الميلودراما، كالمهزلة، تعبير عن حالة هَوَس.

كانت «المهزلة» قليلة الورود، وإن كانت هناك لمسات منها — صخب الطلبة في «بندقية للبيع»، حيث يتدخل رافن، متغلباً على فرجسون المزعج، مرغماً إياه تحت تهديد السلاح، على تبادل الملابس، أو رجل النادي المضحك الكابتن كري في «عميل سري»، ومشهد المحاضرة في «الرجل الثالث»، وحتى تعميد ولد باسم بنت من قِبل القسيس السكران في «القوة والمجد». هذه الفضيلة غير المتوقعة تظهر، على استحياء تقريباً، في عالم غرين الخصوصي، حيث ليست لها سوى فرصة بقاء هيّنة.

«حين تُنتَج مسرحية لروائي، للمرة الأولى، وهو في أواسط

عامدة. «كان موته شديد الإيلام»، لكنه لم يكن أشد
الحياة. سخرية الأقدار في قصة الإثارة، تمنح العق
أخرى، إذ أن موت الرأسماليين، الذين قتلهم رافن
الحرب. تستطيع آن أن تتزوج ماثر، في طمأنينة موقتة «
التي تعتم، وتتراجع، آمنةً الآن، لسنوات قليلة أخرى

صار الأمان محفوفاً اكثر بالمخاطر في «عميل سري
مبعوث من جمهورية تخسر حرباً أهلية، وقد أُرسل في
إلى الرجعيين ليشتري الفحم. وقد وقع مثل رافن بين انيا
الرأسمالية، لكنه رجل مثقف، واستاذ جامعي سابق.
زمن كان التمايز الطبقي فيه يعتبر إهانةً، أما الآن فإن
الطبقية قد تفرعت كثيراً إلى حد لم تعد تعني فيه شيئاً

من اعماله الأكاديمية أنه حقق «اغنية رولاند» في ر
يكون فيها أوليفر هو البطل، الذي يسخر من البطولاد
لرولاند المختصر. وتظهر هنا طريقة غرين في قلب الأ

الحرب الآن اعقد كثيراً من مسألة صد البرابرة
المقلوبة هذه مليئة بالقيم التي برزت عبر سنوات التغيير.
مخاطباً روز ابنة مالك منجم الفحم ذات العلاقة بمهمته:
أرض محرمة، مثلي أنا. علينا فقط أن نختار طرفنا — ولن
طرف، طبعاً»، إذ ان «د» وروز كليهما منسلخان طب
غرين، مفصولين عن اصولهما بالميل والذكاء، لكنهما لا يس

يتجددا ، لأن العالم يتغير بسرعة لا تسمح لأحد بأن يمد الجذور ، أو يتوصل إلى أي قرارات بسيطة كتلك التي قامت رولاند إلى الموت .

إنهما ينتميان – مع كورال وأنتوني وكيت وكونراد دوفر ومينتي وكروغ وبنكي وآن ورافن – إلى مجموعة متزايدة من يتامى المجتمع المتآكلين ، المنكودين ، المبعَدين عاطفياً ، غير القادرين على تمكين أنفسهم في لعبة واسعة للحيات والسلالم يلعبها غرباء مجهولون يرمون هم بالزهر. في مثل هذه الظروف تكون الثقة بالكائن البشري غبية ؛ والإيمان بالله مستبعداً . وأفضل شيء يأملون فيه ، في غياب العلائق البشرية الأوسع ، ليس إلاّ ترتيبات ضئيلة : تصفية الحساب .

هؤلاء المنسلخون طبقياً في الروايات والتسليات معاً ، ليسوا فقط مكبوتين شخصياً ، وإنما هم مكبوحون أيضاً بالنسق الاجتماعي لهذا العالم ، الذي يُنظر إليه باعتباره يحطم كل نزوع إلى السعادة أو الفرح . إنهم الآثار الحزينة للخراب .

روز تقع في حب «د» ، بالرغم من أن سنه تؤهله أن يكون أباها ، ومن أنها قد لا تستطيع ، أبداً ، أن تمحو ذكرى زوجة «د» التي قتلت ، خطأً ، في الحرب الأهلية . يفلح «د» في إغلاق المناجم ، بقبوله تحالفاً مائعاً مع عدد من الفتيان الأشقياء المحليين الذين يفجّرون بالديناميت مدخل المنجم ، فيغدو من المستحيل إخراج الفحم . تدبر روز هروب «د» من خلال عشيقها ، مدير

العمر، فمن الطبيعي افتراض أنه جاء متأخراً إلى المسرح». هكذا يعتذر غرين عن انطلاقه الجديد. كانت مسرحيتاه الأُوْلَيان اللتان قُدمتا على المسرح، ذواتي موضوع ديني: لكن المسرحية الثالثة «العاشق اللطيف» ملهاة تقليدية تدور في غرفة استقبال، وغرفة نوم فندق. حتى الآن كان اهتمام غرين بالدراما مقتصراً على عمل قصير حول «الدراماتيين البريطانيين»، يمنح المقام الأعلى للأليزابثيين الذين رأى فيهم مصادر يصلح استعمالها في عالمنا الحديث. كان في نقده المسرحي لاذعاً، شأنه في نقده السينمائي. كتب، مثلاً، عن مسرحية «روح مرحة» لنويل كوارد، سنة ١٩٤١:

«... معرض منهك للذوق الرديء، ذوق رديء واضحٌ أكثر في هذا الوقت، حين الموتُ المباغِتُ عامٌ، يفرّق بين الازواج، أكثر من محاكم الطلاق. وإنه لمن الإحسان افتراض أن السيد كوارد تخيَّلَ مسرحيته في شمس استراليا المطمئنة الخام، بين الإذاعات الوطنية، وذلك الذي سيحس به – لو أطال مكثه في هذه البلاد – أقل مرحاً بخصوص عالمه الروحي هذا، حيث تتصرف النساء الميتات مثل شخصيات «حيوات خاصة»، وحيث القديس ليس إلاّ ضُحكةً».

معروف أن «العاشق اللطيف» مُثِّلَت سنة ١٩٥٩ في ظروف مختلفة كل الاختلاف عن ظروف ١٩٤١. لكنها ليست بعيدة عن «روح مرحة»، وإن كان تنفيذها أفضل. تغلب المهزلة مرة أخرى، إذ المساومة التي تبلغها المسرحية تقضي بمشاركة العاشق والزوج،

الزوجةَ. إنها خاتمة مدهشة لعهد افتتحته «نهاية القضية» الرواية التي تعالج الثالوث نفسه بطريقة تامة الاختلاف.

لكن الانقسام الثنائي بين الرواية والتسلية، بين الكئيب والمهووس في لغة غرين، قد أصبح أكثر وضوحاً وإقلاقاً. لقد صارت التجربة، في كتابة الروايات، أكثر وقاراً. بينما اكتسبت في التسليات، فانتازْيا أعمق، بل أكثر نزوةً. انتجت التركيبة، في البدء، نبرة سخرية منحت قصص الإثارة الأولى أصالتها.

إن عالم اللورد بيتر ومسي، رافلز، القديس... ومن إليهم، هو عالم أبيض وأسود: يراه رافن، و«د»، وجنر، جميعاً، في ضوء «حية ميلانو». من هنا تأتي سخرية تدرّج اللون: السير ماركوس ستين، مالكو الفحم، الدكتور فورستر، والشرطي، كلهم ذوو ألوان أعمق من مطارديهم الرماديين. عالم المطارَدين السفليّ، يؤدّي رقصة موت ورعب لا تنقطع، وكأن هؤلاء لا يجرؤون على تبديل خطواتهم خشية أن يظهروا في حالة مهينة. السخرية تمنح رقصة الباليه هذه قوتها، وجوّها المثير. هذا الإحساس بالاتجاه اللامعقول والمستقرىء في الوقت ذاته للقضايا البشرية، دفع بعض النقاد، الفرنسيين خاصة، إلى الاعتقاد بأن غرين وجوديّ — مع مادّة عقوبات كاثوليكية. لكنها السخرية الشعرية في البرهنة على كم هو أسود... الأبيض، هي التي خلقت هذا الاتجاه في التسليات هذه.

التأليف الجَسور الذي تحقَّق في الأعمال المبكرة، أخذ يُتَجَنَّب

عمداً: لكن تقنية سرد القصة المحترفة ظلت كما أُنجزتْ. ربما كان «الخيال الجاف والقلم الميت» للسينما، زوجتي الأب الشريرتين. فمن الجور أن تجمع الروايات المبكرة غير الدينية «بندقية للبيع»، «عميل سري»، «وزارة الخوف»، تحت عنوان تعميمي واحد باعتبارها تسليات. إنها أكثر من ذلك – إنها عروض للمشهد الاجتماعي من خلال وسائط لم تستكشف، ومن قِبل كاتب يصوغ حسه الأدبي الشكل الذي يناسبه. ينطبق العنوان التعميمي على التسليات المتأخرة، لكن الثقة الأدبية يمكنها الآن أن تسمح بإهمال الشكل، وهكذا يُنظَر إليها باعتبارها تمارين في البراعة الفنية، وألعاب روح.

الفصل الخامس

الوثبة الدينية

تستمد «القوة والمجد» معظم جدارتها، من خلفيتها عن اضطهاد الكاثوليك. وعلى نحو مماثل تدين روايات غرين اللاحقة بالكثير، لما سمّاه دونات أودونيل «الغروبات الاستثنائية للسنوات الأخيرة من المسيحية». ولا بد في هذه الروايات من أن نلتقط الحصاد الضئيل للمنفى، اذ يبدو المستقبل غوراً يفتقد البهجة والجلال، اذا قورن بالماضي، حين تقبّل الجميع حب الله، كأمر طبيعي، «في قلوبهم»، كما عبّر كري وهو يروي لماريا رايكر الحكاية في نهاية «قضية محترقة». يحمل المنفى معه قدر الاغتراب عن الحياة الثقافية، في شروط الارغام الجديدة، بحيث يبدو غرين، في الغالب، سيد سفينة، يصارع، والمدُّ يدفع سفينته التي لم يعد يتحكم فيها، الى الصخور. بينما يصرخ هو من أجل العثور على السجل (الذي يقوم بتنظيمه مسرعاً)، إنه يصرخ بتعليمات لا يستطيع أي من البحارة أن يحل رموزها في العاصفة.

ان لمسة السخرية الأرضية لا تقلل من شأن روايات غرين ، بالرغم من انها قد تقصر منظورها ، اذ تبحث الروايات عن اكتشاف علائق الشخصيات ، في سلوكهم اليومي وحياتهم ، حتى غاياتها النهائية . يقدم غرين في كتابته عن موریاك ، تعليقاً يخص هنري جيمس :

بموت جيمس ، فقد الحس الديني في الرواية الانجليزية ، ومع الحس الديني الذاهب ذهـــب الحس بأهمية الفعل البشري . لكأن عالم القصة فقد أحد ابعاده .

في مقالة سابقة عن جيمس ، سمّى هذا «إحساساً بالشر ، متديناً في حدته » . يعني ، فيما يبدو ، ان هنري جيمس كان قادراً على افعام رواياته بمغزى أكثر من المغزى الظاهر الذي تفترضه العقدة ، ذلك لأن هنري جيمس تجنب تلك الموضوعات التي يجلوها غرين . ولربما كان الأمر أقرب الى جملة لجيمس ، اقتطفها غرين باستحسان ، «الأشياء السوداء التي لا ترحم ، والكامنة خلف الاستحواذات العظمى » . ان كانت الحياة الانسانية غاية بذاتها ، فان سبيلها وضيع ، وضحاياه واقعون في شرك هذه الأشياء السوداء التي لا ترحم . فان لم تكن غاية بذاتها ، فيجب آنذاك أن تتصل بمرامي الله . في الحالتين كلتيهما ، يمتدح غرين ، هنري جيمس ، لإدخاله هذه الحيرة في رواياته . يحتج غرين بأنه اذا كان حس الشر يغلب على كل أنشطة الانسان ، وأنه أمر مفروض عليه ، من خارج طبيعته ، فالحل الوحيد الممكن ، اذن ، هو الحل الميتافيزيقي . لذا ،

يستطيع غرين ، باعتباره كاثوليكياً ، أن يروي لله هذا «الاحساس بالشر ، المتدين في حدته » ، وما رواياته الا محاولات للبرهنة على العلائق بين الخطيئة ومرامي الله . في كل رواياته شيء من الخلاف الأخلاقي اللاهوتي . إنها تمارين في علم الوجود.

على السطح ، نرى مماثلات بين سكوبي في «لب المسألة» والقسيس في «القوة والمجد». فكلاهما يُدفع الى الموت بسبب ضعف ذاتي يحمله ، وكلاهما مسكون بذنب خطيئته ، التي تُنضب كل الأسس الاخلاقية . انهما يشعران بأن خطاياهما تجرح الله جرحاً مباشراً ، وأنهما عاجزان عن منع هذا . انهما – في الجوهر – رجلان صالحان ، أغراهما ضعف الجسد . ومن الناحية الأخرى ، ليست «لب المسألة» دورة موجهة حول مواقع تبرير سكوبي ، بعد أن أفضى به اليأس الى الانتحار في حالة خطيئة مهلكة . في «القوة والمجد» ينطلق النقاش من أن قبول القسيس بنفسه وكيلاً لله ، ان كان غير طوعي ، فلأنه غير جدير به . تدور «لب المسألة» حول مناقشات سكوبي مع الله . يعاني القسيس من التفاوت بين حب الله له ، وبين حبه الله – حاول جاهداً أن يقدم الترضيات . لكن سكوبي يتحطم نظراً لاستحالة برهنته حبه لله ، ذلك لأن الله قد وضع مقاييس ليست في متناول الانسان العادي . حتى الفضائل الانسانية محددة بحب الله . ولقد بدا احساس سكوبي المميت بالشفقة أكثر من تقليد لانفعالات الحب والحنان . يعرض الله ، بطريقة ما ، كأنه يهزأ بسكوبي ، كما سوف يهزأ ببندركس . كان

باستطاعة سكوبي –كما أريد لنا أن نفهم – انقاذ نفسه ، فقط بتصليب عروقه العاطفية ، وبأن يكون انساناً أقل صلاحاً.

سكوبي رجل محبوب ، في عيون الناس ، سكوبي العادل. انه نوع من الطهراني. وان لم يكن يحب زوجته ، فهو سيفعل الأمر التالي الأفضل :

لا أحد يستطيع أن يضمن الحب الى الأبد ، لكنه قد أقسم قبل أربعة عشر عاماً ، في «ايلنغ» ، وبصمت ، أثناء الاحتفال الفظيع الصغير الأنيق ، بين الأشرطة والشموع ، أنه سيراعي ، في الأقل ، أنها سعيدة.

لقد عرّى نفسه الى جوهريات الطبيعة البشرية ، العظام العارية التي لا بد منها : «بنى سكوبي بيته في عملية تخفيض». حين رُفِّع الى المندوبية ، كان غير مبال ، لأن العمل بلا مكافأة هو حياته. لويز هي التي تصرخ بأنها لن تستطيع أن تُري وجهها في النادي ثانيةً. سكوبي رجل سعيد في المستوى العاري لوجوده غير المدّعي ، لأن نظرته الواقعية لا تسمح له بالأضاليل :

تساءل وهو ينحرف بالسيارة ، متجنباً كلباً ميتاً متقرحاً ، لماذا أحب المكان هذا الحب؟ الأن الطبيعة البشرية لم يكن لديها الوقت لتتنكّر؟ لا أحد هنا يستطيع التحدث عن السماء والأرض. السماء ظلت في مكانها الصحيح على الجانب الآخر من الموت ، وفي هذا الجانب يزدهر الجور ، والقسوة ، واللؤم ، بحيث ان الناس في غير هذا

المكان مكمومو الأفواه، بذكاء. هنا تستطيع أن تحب الكائنات البشرية، كما احبها الله تقريباً، عارفاً بالأسوأ: أنت لم تحبب وقفة مدعية، ثوباً زاهياً، وعاطفة منتحلة باعتناء.

التفاعل الحتمي بين الرجل والمرأة يفسد زهده - حتمي، كما عبّر كري، «لماذا أعطانا أعضاء تناسلية، اذن، ان كان أراد منا أن نفكر بوضوح؟» سكوبي فكّر بوضوح يكفي لأن يتصالح مع كل شيء، الا مع الألم الذي يسببه لـ «لويز». ليست عنده أوهام حولها. عندما قُدمت للمرة الأولى، بدت لسكوبي كلبةً أو قطةً، ووجها يحمل تلك الصفرة العاجية للأتبرين. و «تولد لديه انطباع عن مفصل تحت غطاء من اللحم». لقد شوشت أفكاره، لا بسبب ما تعنيه جسدياً له، وانما بسبب ما كانت تعنيه يوماً ما.

مثل أيوب، عانى سكوبي (ماتت ابنته في انجلترا)، لكن العذاب لم يزد سكوبي الا صلابة. ومن أجل أن يحمي لويز في هذه المعركة ذات الجانب الواحد، ضد تعاستها، يضحي سكوبي بتفرّده. انه يغدو كباقي الناس، بعيداً عن حب الله. وبالطبع، كلما أخفى افعاله، زاد حب لويز له. وهو يستدين من يوسف، التاجر السوري الجشع، كي يدفع اجرة سفرها الى جنوب افريقيا، ويخفي الرسالة التي عثر عليها في غرفة نوم القبطان البرتغالي، أثناء تفتيش عن ماسات مهربة، لأن الشفقة على القبطان استحوذت عليه. وأخيراً، ومن هذه الشفقة، يصلي صلاة مماثلة لصلاة قسيس «القوة والمجد»، حين يرى طفلاً محمولاً، ناجياً من سفينة أصيبت بالطوربيد. «خذ،

الى الأبد، سلامي، لكن أمنحها السلام». سكوبي غير قادر على فهم عذابه.

...أن يسمح للطفل بالبقاء حياً، طيلة الأربعين يوماً وليلة، في القارب المكشوف – هذا هو اللغز، أن توفق بين ذلك وحب الله. ومع هذا، فهو يستطيع الايمان بأن ليس ثمة من اله لا يكون انسانياً الى حد يحب فيه ما خلقه.

مرة اخرى، يكون موت طفل، الامتحان المحوري. لكن السخرية تأتي من أن فقدانه السلام، يجلب له النجاح: فقد عُرض عليه منصب المندوبية: النجاح الشرير.

هيلين رولت، الناجية الأخرى التي يؤتى بها الى الشاطىء، هي الاستجابة الفعالة لصلاته. أنه يقع ثانية في شفقته المهلكة: «حزيناً، مثل مدٍ مسائي، أحس بالمسؤولية تحمله الى الشاطىء».

في المستقبل – هذا هو مكان الحزن. أهي الفراشة التي تموت في عملية الحب؟ لكن الكائنات البشرية محكومة بالنتائج. المسؤولية والإثم مسؤوليته وإثمه... وأحس بالتعب لكل الأكاذيب التي عليه أن يقولها في وقت ما: أحس بجراح أولئك الضحايا التي لم تنزف بعد... في مكان ما، على هذه المياه المعتمة، تحرك إحساس بخطأ آخر وضحية أخرى، ليست لويز، ولاهيلين. وبعيداً في البلدة بدأت الديكة تصيح للفجر الكاذب.

سكوبي أيضاً، سوف يُصلب بسبب خطايا الآخرين، تلك

القائمة الرهيبة المتكررة المطالبة بالموت ثمناً للانعتاق. أحس بنفسه مخدوعاً في كل ناحية. لويز تتوصل الى معرفة زناه. وجاسوس الحكومة ولسون يكتشف معاملاته مع يوسف. الأب رانك لا يعترف له، ولا يسمع اعترافه. واذ فقد سكوبي عادة الثقة يسمح ليوسف بأن يقتل ولده علياً. أخيراً، يكون في الزاوية محاصراً، بعودة لويز واصرارها على وجوب اقامته القداس، الذي لا يستطيعه، وهو في حالة خطيئة. لكأن الله أيضاً قد خانه. لكنه ما دام قد لعن نفسه – شفقة أيضاً – فلم يبق له سوى أن يتجنب النساء المتهمات، ثم ينتحر، مفتعلاً مرض قلب. وحتى هنا، يستطيع ولسون التوصل الى الدليل المزور في يوميات سكوبي، من لون الحبر.

«نحن الكاثوليك ملعونون بمعرفتنا»، هكذا يناجي سكوبي، نفسه، وهو يرفض الحل المعقول: الاعتراف بخطاياه، عائداً الى لويز، وتاركاً هيلين تستعيد صحتها. «لقد تحملت اربعين يوماً في قارب مكشوف، وتحملت موت زوجها، لكن لماذا لا تستطيع أن تتحمل موت الحب؟ مثلما استطيع أنا، مثلما أعرف انني أستطيع». سكوبي شخصية مأساة، لأنه مثل ضحايا غرين الآخرين، يمتلك هذه المعرفة الخاصة. ليس كافياً أن ينزع جلوده حتى يبلغ الجوهريات، ذلك لأن موت حبه يخلف فضالة الشفقة سماداً. ويستحيل في هذه الحياة أن تطبق القوانين التي ترافق المعرفة الخاصة في سياق الوجود البشري، مهما كان التطبيق ضئيلاً. ان مأساة سكوبي شكوى ضد الله الذي سمح بهذا المأزق المغلق. ثمة تحفّظ

واحد وحيد ، مؤسس مثل ممر مهجور للنجاة من الحريق ، يمتد ملتوياً أسفل الجدار الخفي لبناية ما. مثلما يعبّر الأب رانك ، «الكنيسة تعرف كل القواعد. لكنها لا تعرف ما يجري في قلب بشري واحد.» إن رحمة الله تعمل هناك، ويقدم الأب رانك العزاء في أنه «يحب الله حقاً». ومثل قضية القسيس ، أو روز في نهاية «صخرة برايتن» ، سيكون العامل النهائي المجهول ، رحمة الله ، التي قد تقدم حلاً جديداً للتوازن المختل ، بين الحياة ولعنة الهلاك من جهة ، وحب الله مخلوقاته من جهة أخرى.

في «مقدمة لثلاث روايات» يكتب غرين أن هذه الرواية ستكون شعبية ، لكن ليس للمؤلف ، فهو يجد فيها هفوات تقنية في تقديم الشخصيات ؛ «الموازين مثقلة أكثر من اللازم ، والعقدة محملة أكثر مما ينبغي ، ووساوس سكوبي متطرفة جداً». وحينما أحس بأن توازن الرواية يميل ضد لويز ، نشر في هذه المقدمة مشهداً بينها وبين ولسون – كان مرفوضاً في مسودة الرواية – مشهداً يرمي الى اظهارها بصورة أقرب الى النفس. في هذا المشهد تكون لويز صريحة بصدد سكوبي : «اني أكرهه». تأكيد الشخصيات هذا ، لم يتبدل في هذا المشهد ، فما يزال غرين يوافق على أن «الانتحار كان نهاية سكوبي المحتومة».

ان كان الله هو الحاكم غير المرئي للمستعمرة في «لب المسألة» ، فانه أيضاً الروائي السيد في «نهاية القضية». لدى سكوبي معرفة خاصة تتأكله مثل فيتريول بنكي : بندركس لا يملك هذه المعرفة ، انه شخص غير مؤمن يقاوم الله ، مثبتاً أصابع قدميه في رمال الحياة البشرية ، انه

توماس شكّاك. سكوبي يسحب نفسه الى الله على أربع ، والله يسحب بندركس اليه. «لب المسألة» ممتعة حين تُقرأ ، فهي اذ تدور في شاطىء غرب افريقيا ، تهيء مجالاً لقدرات غرين الوصفية أكثر من شارع كلاقام ، خاصة وأن غرين لم يفصل مشهد زمن الحرب كما فعل في «وزارة الخوف». لكن في «نهاية القضية» موضوعة أكثر استفزازاً وصراحة من التدمير الذاتي لسكوبي باسم حب الله. سكوبي يموت مع كلمات: «يا الهي العزيز ، اني أحب...» ولن نعرف من. ان سكوبي بتعريته شخصيته ، يضعف نفسه الى حد يبدو فيه حتى انتحاره ملتبساً. ومهما تكن الطريقة التي نود أن ننهي بها تلك الكلمات ، يظل ثمة تبرير لمرارة لويز الاخيرة: «أكان عليه أن يفعل هذه اللخبطة؟» ان كان حب الله يستدعي لخبطة ضرورية... فان الحب يجب أن يعاد تعريفه. لكن لخبطة خطط لها أحد ، في الأقل ، خير من الفوضى البشرية. وقد واجه بندركس هذه الصعوبة. انه يلخص ، بتعبير آخر ، القرار الحازم للتوصل الى حل الاشكال ، وهو أمر كان يفتقده سكوبي.

من هنا تكون عقدة «نهاية القضية» أكثر مهارة ومراوغة ، من الرباط الكبير الملتف حول الحياة الانسانية في «لب المسألة» التي تشبه مأساة من راسين بنقائضها المتنافرة. يأمل موريس بندركس في كتابة رواية عن موظف ، ويأخذ سارة ، زوجة موظف وزاري ، الى الغداء. وتكون بينهما علاقة تنتهي فجأة ، لتترك بندركس يشعر بالتعاسة والغيرة. بعد مرور عامين تقريباً ، يلتقي بندركس بهنري ، الزوج

المخدوع ، ويفضي لقاء المصادفة هذا الى شرح سلوك سارة. تُسرد القصة في التوترات المتناوبة للماضي والحاضر، مع فترة فاصلة تمتد لأربعين صفحة من يوميات سارة ، وهي اداة درامية مكّنت غرين من تقديم رواية سارة للقضية.

ان كان حب سكوبي تأرجح بين الشفقة والمسؤولية ، فان حب بندركس يتأرجح بين الرغبة الانانية في التملك ، والكره – نتيجة خذلانه. وبضمير المتكلم ، يصف بندركس نفسه بمعرفة للنفس طليقة تقترب من قولة سكوبي «الكاثوليك ملعونون بمعرفتهم» ، «ومع ذلك ، لا أستطيع الشعور بالوثوق : في عملية الحب يمكنني أن أكون متغطرساً ، لكن ، حين أكون وحيداً ، ما ان أنظر في المرآة حتى أبصر الشك ، في هيئة وجه مغضّن ، وساق عرجاء – لماذا أنا؟».

يستأجر بندركس – بسبب دوافع الرغبة الممتزجة بالكره على من عذّبه – جاسوساً خاصاً ، ليلاحق سارة. موضوعة الكره مؤكّدة – «الكره يشبه الحب الجسدي تماماً : له أزمته ، ثم فترات راحته» – إذ يريد بندركس أن يكدّس الأوراق ضد نفسه. وبدا له حب سارة ، عذاباً ذهنياً ، وأملاً وحيداً بالسعادة ، في آن. لقد انحدرا إلى حضيض النفاق ، والاحتيال ، بالنسبة لها ، ولهنري ، وهكذا تكون لدى هنري مادة كثيرة لاحتقار الذات.

في التعاسة ، نبدو عارفين بوجودنا ، حتى لو كان في هيئة أنانية وحشية : ألمي هذا فرديٌّ ، هذا العصب الناغر يعود لي ، وليس

لشخص آخر. لكن السعادة تبيدنا : نفقد هويتنا.

الخصائص السلبية للألم والوحدة هي التي تؤكّد بندركس في حبّه، وهذه السلبيات ذاتها هي التي تمكّنه من الانعطاف سريعاً نحو الكره. الحب بالنسبة له ولسكوبي، هو إحداث مشاعر في الآخرين، حتى يكون هؤلاء في وضع قد يعذبون فيه الضحية بالطريقة التي كان قد اختارها.

الذروة تأتي حين يصطدم بندركس بباب، ويسقط، في غارة جوية. تشاهد سارة جسده، وتبتهل إلى الله، كما ابتهل القسيس سكوبي.

وتشرح الأمر في يومياتها :

ركعت على الأرض : كنت مجنونة حتى أفعل هذا : لم أفعله حتى حين كنت طفلة — والداي لم يؤمنا، أبداً، بالصلاة، مثلما لم أومن أنا. لم تكن لديّ فكرة عمّا سأقول. كان موريس ميتاً.. إلهي، قلت : لماذا أيها العزيز، لماذا أيها العزيز؟ — خلِّني أومن. لا أستطيع أن أومن. خلِّني. قلت : إنني عاهرة، وكاذبة، وانني أكره نفسي... أغلقت عينيّ بشدّة، وضغطت أظافري في راحتيّ حتى لم أعُد أشعر إلاّ بالألم، وقلت، سأومن... قلتها ببطء شديد، سأتركه إلى الأبد، فقط دعه يعيش فرصة واحدة، وضغطت وضغطت، وأحسست بالجلد يتمزق، وقلت إن الناس قادرون على العيش بدون أن يرى أحدهم الآخر، ألا يستطيعون، إنهم يحبونك

طيلة حياتهم بدون أن يروك أنت ، ثم دخل عند الباب ، وكان حياً ، وفكرت الآن أن ألم فقداني إياه قد ابتدأ ، وتمنيت لو أنه عاد بأمان إلى الموت ثانية تحت الباب.

هذا هو الصليب ، إذ هجرت سارة ، بندركس ، في سبيل الله . رغم ان بندركس يعتقد انه خصم آخر يستطيع أن ينافسه ، غير مدرك أن ذلك المجهول ، «هو» بحروف كبيرة . في ذلك الوقت يعرف الحقيقة . لقد تغلّبت سارة ، على الجسد ، والأمر الآن جد متأخر – فهي تموت باحتقان الرئة . لقد استجاب الله لصلاتها ، كما استجاب للقسيس ، وسكوبي .

إن ما سمّاه البروفسور كرمود «التبرير غير المقصود لسارة» يتكشف في سلسلة من المعجزات التي يحاول بندركس أن يمنحها معقولية . إنه يصلي لسارة كي تنقذه من إغواء فتاة صادفها يوم جنازة سارة : الإبن الصغير للجاسوس ، يشفى من حمّى خطرة بعد أن يتلقى كتاب أطفال يعود إلى سارة : العقلاني سميث الذي كان قد ناقش طبيعة الإيمان مع سارة ، تختفي من وجهه وحْمةُ الفرْيز حيث قبّلته سارة ، بعد أن استقبل إيمانها باعتباره شارة حب . وبانعطافة معقدة في عقدة الرواية ، يتبين أن سارة قد عُمِّدت كاثوليكية ، بالسر ، حين كانت صبية صغيرة ، من قِبل أمها . في رسالة إلى بندركس كتبتها سارة على فراش الموت ، قالت :

أومن بأن الله موجود – أومن بكيس الحيل كله ، ليس ثمة

شيء لا أومن به ، يستطيعون تقسيم الثالوث إلى اثني عشر جزءاً وسأظل أومن . . .

لقد أصبت بالإيمان مثل الوباء. وقعت في الإيمان كما أقع في الحب . . . حين دخلت عند الباب ، دامي الوجه ، صرت متأكّدة . . . لقد أبعدتَ كل أكاذيبي ، وتضليلي لنفسي ، كما ينظفون طريقاً من كِسَرِ الحجارة كي يمرّ عليه أحدهم ، أحد ذوي الأهمية ، ها هو قد جاء ، وأنت فتحت الطريق .

لا فائدة من هزء بندركس بالله :

لم تكن تملكها كل تلك السنين : أنا ملكتُها . ظفرتَ في النهاية ، لا حاجة إلى أن تذكّرني بذلك ، لكنها لم تكن تخدعني معك حين تتمدّد هنا معي ، على السرير ، والوسادة تحت ظهرها . عندما نامت كنت أنا معها ، لا أنت . أنا اخترقتُها ، لا أنت .

لم يفعل بندركس سوى تنظيف الطرق من كسر الحجارة . ولم يتبق له سوى صلاة . «يا الهي ، لقد فعلت ما يكفي ، لقد سلبتني ما يكفي . انني أكثر تعباً وأكبر عمراً من أن أتعلم الحب . دعني وحيداً الى الأبد» . خيبته وامتعاضه وكرهه ، كلها ، تحولت الى الله ، مجسداً اياه باعتباره المستولي على سارة . لقد اعترف بالوجود من خلال هزيمته الخاصة .

هذا الإله ، بالطبع ، أكثر ثأراً وهولاً وغيرة ، من إله القسيس أوسكوبي . وتماماً مثلما طمح بندركس الى كتابة رواية عن هنري ،

فإن الله يكتب رواية عظمى عن بندركس ، وهو قادر على استخدام مادة للرواية أوسع بكثير ، والله في النهاية هو الذي فرض حتى هذا السرد بضمير المتكلم ، مقدماً قصة مختلفة عما خططه بندركس . حتى لقد استطاع البروفسور كرمود القول «ان السيد غرين هو من حزب الشيطان ، وقريب من معرفته » ، اذ لو أن الله هو الذي خلق بندركس والعالم كما هما عليه ، وطلب منهما سلوكاً تام الاستحالة ، فينبغي أن يُنظر اليه باعتباره أصل الألم ، والاضطراب ، والبؤس ، والهازىء العامد ، بل السادي ، بوجودنا .

لكن مهما كان كره بندركس نابعاً من داخله ، فليس عدلاً القول بأنه كان يكره الله من خلال نفسه . انه ضجر مثل ضحايا غرين الآخرين . لقد أخذ من الحياة ، القليل ، شأنه شأن سكوبي . لكنه لن يستسلم فيما تبقّى له من الحياة . ثمة مفتاح في الصفحة الأولى يقول «هذا سجل للكره » ؛ ان هذا الكره ، بحد ذاته ، اعتراف بالله . الحق أن بندركس ليس شاهد الخطيئة غير المنحاز ، ولا اللامتدين ، ولا غير المبالي ، أو اللاأدري : ان ما عنده من حب – كره ، لهو شيء ديني بحد ذاته . والطريقة التي يستجيب بها بندركس ، تتبع بدهية غرين عن هنري جيمس . ان مجرد كونها متشائمة لا يعني أنها الاستجابة الطبيعية . مفتاح هذا الأمر مقطع من يوميات سارة ، يتبناه بندركس :

عندما كنت في المدرسة سمعت عن ملك – من الذين يحملون أسم هنري ، والذي أمر بقتل بكيت – أقسم حين رأى مسقط رأسه

يحرقه الاعداء ، انه بسبب كون الله هو الذي فعل ذلك به «لأنك سلبتني البلدة التي أحبها أكثر من سواها ، والمكان الذي ولدت فيه وترعرت ، فلأسلبنك ما تحبه أكثر فيّ».

يتذكر بندركس في نهاية حكايته ما يأتي :

قلت لسارة : حسناً ، ليكن الأمر كما تريدين . أنا أومن بأنك تعيشين ، وبأنه موجود ، لكن الأمر يحتاج إلى أكثر من صلواتك لتحويل كرهه إلى حب . لقد سلبني ، ومثل ذلك الملك الذي كتبتِ عنه سأسلبه ما يريده مني . الكره في عقلي ، وليس في معدتي أو جلدي . لاتمكن إزالته مثل الوحمة أو الصداع . ألست أكرهك مثلما أحبك؟ ألست أكره نفسي؟

كره الله إذن ، هو حقاً الشكل الوحيد الممكن لحب الله ، ما دام الله هو الذي خلق العالم وخلقنا على صورته . إن ابليس ملاكٌ على أية حال . وهكذا يستطيع بندركس أن يفكر «أنت شيطان ، يا الهي ، تغرينا بالوثوب» . لقد توصل إلى هذا الاستنتاج بعد إدراكه كيف قدّست سارة :

فكرتُ ، لو ان هذا الله موجود ، وحتى لو انكِ استطعتِ -- بشهواتك ، وخياناتك ، والأكاذيب الجبانة التي اعتدتِ قولها -- أن تتغيري هكذا ، فإننا قادرون جميعاً على أن نكون قديسين ، بوثوبنا ، كما وثبتِ ، بأن نغمض عيوننا ونثب مرة وأبداً : لو انكِ قديسة ، فليس صعباً أن يكون المرء قديساً .

نستطيع قول الشيء نفسه عن القسيس في «القوة والمجد»: في «مقدمة لثلاث روايات» يكتب غرين أن في هذا الكتاب «ظلين فقط، للّون نفسه — الحب المستحوذ والكره المستحوذ»، وصار يعتقد الآن بأن الوثبة والعيون المغمضة، قد مضت أبعد من اللازم:

وجدت مثل بندركس أنني لا أملك شهية الاستمرار، بعد أن ذهبت شخصيتي الرئيسة، ولم يتبق لي غير الموضوعة الفلسفية... أدركُ الآن، متأخراً، انني كنت أغش. فلا مكان لحادثة وحمة الفْريز في هذا الكتاب؛ كل ما سُمّي معجزة كان ينبغي أن يجد تفسيراً طبيعياً، وكان يجب أن تستمر المصادفات عبر السنين، تدق على عقل بندركس، مرغمةً إياه على شك مقاوِم.

يستأنف غرين المناقشات في مسرحيتيه الدينيتين «غرفة المعيشة» و«السقيفة المتداعية»، اللتين لا تعتبران فعالتين، ربما لأن الحوار هو السلاح الأضعف في ترسانة غرين، فبدون أوصافه واستعاراته تبدو المسرحيات سطحية ومصطنعة، بالرغم من منحه إياها وحدة الروايات التي ينبغي أن تضفي عليها اقتصاد النقاش الضروري كي تناسب شكل المسرح الأكثر انضباطاً. وقد يكمن الإخفاق، في استخدام غرين المسرح واسطة للأفكار، التي تبرز كعمل من أعمال التلاعب في خضم عقده القصصية الحافلة بالتناقض الظاهري والتهكم والتعاكس، بحيث ان شعراً للعقلانية المعلقة، إن صح التعبير، يظل محتفظاً بتوازنه. أما في المسرح، ومهما كانت التقنية

ماهرة، فإن غموضاً متعمداً كهذا لا يمكن تقبّله، وعلى غرين أن يقدم مادته بصورة أكثر مباشرةً.

النتيجة أن المسرحيات نوع من محاكاة الروايات.

«غرفة المعيشة» إعادة ترتيب بالغة الهشاشة لثلاثي الحب عند غرين. يعاد تقديم ورطة حياة سكوبي مع تعاكسات قليلة. مايكل دنيس متزوج امرأة لم يعد يحبها، وقد أغوى روز بمبرتون. وعندما تستدعيهم هيلين، جدة روز، كي يوضع حد لخطيئة روز، تهدد السيدة دنيس بالانتحار، لا تتحمل روز فكرة تسبيب ألم كهذا، فتتناول أقراص السيدة دنيس، انطلاقاً من شعورها بالشفقة وخطيئتها الشخصية.

(بمبرتون كان أيضاً اسم الشاب الذي أفضى انتحاره في «لب المسألة» إلى اعتبار سكوبي، الانتحار، وسيلة انعتاق. وقد أورد كتاب جون أتكنز قائمة بتوافق الأسماء في مؤلفات غرين).

جد روز. هو الأب جيمس، القسيس المقعد، الذي نجا بالشلل من الخصائص الفارغة لزملائه، وهو الآن محدد بكرسي مرضى. وهو يعبر بتفاؤل بسيط عن مشكلات سكوبي وبندركس وسارة. «غالباً ما كان الخطاة الكبار، المؤمنين الكبار بالرحمة»، «لا أعرف أحداً بلغ من الكِبَر حد استحقاق الجحيم، غير الشيطان».

تتمتع «السقيفة المتداعية» بمضمون أكثر، مع ان المحور الذي تعتمده المسرحية ما يزال الصراع الخام بين العقلاني والمؤمن. أسرة

كاليفر العقلانية، معرضة للهزء، كما تعرض مايكل دنيز، إنهم كاريكاتيرات اللاأدريين في الذهن المتدين، ويتكشفون ثانيةً، عن أناس فارغين لا يساوون شيئاً – بالرغم من أن القائم بالكشف هو القسيس المفسَد، الأب كاليفر، الشقيق السكير للعقلاني المحتضر والأكبر، هنري. بعد أن يموت هنري، يتبين أن ثمة سراً خفياً يتعلق بجيمس، ابنه، الخروف الأسود في العائلة. سمى جيرالد ويلز هذه المسرحية «قصة جاسوسية فوق طبيعية»، والحق أن العقدة تتألف من احداث عائلية مرحة، حتى يتكشف السر. عرف جيمس انه قد عُثر عليه وهو طفل، معلقاً ميتاً، في السقيفة المتداعية، لكن أعادته إلى الحياة صلوات عمه، مما يذكّر، في كل شيء، بصلوات القسيس أو سكوبي أو لويز:

دعه يعيش يا إلهي. اني أحبه. دعه يعيش. سأعطيك كل شيء إن تركته يعيش. لكن ماذا لديّ حتى أعطيه؟ كنت فقيراً. قلت: خذ أعظم ما أحبُّ. خذ... خذ... (لا يستطيع أن يتذكر) جيمس: «خذ إيماني، لكن دعه يعيش».

الذاكرة تقوم بدور الكشف: يدرك القسيس سبب فقدانه إيمانه، وتحوله إلى سكير. جيمس يتقبل الله – «إنه في رئتي مثل الهواء» – لكن زوجته الغريبة سارة تجيبه بلغة بندركس «لم أكن أقبّل الله حين كنت أقبّلك». ما تزال أمه تقول بانها ليست واثقة من المعجزة: أخيراً تروي ابنة أخيه الصغيرة حلمها المجازي عن السقيفة المتداعية التي رأت فيها أسداً نائماً، وحين يستيقظ يلعق يدها.

كتبت «الأميركي الهادئ» خلال السنوات الثلاث بين ١٩٥٢ و ١٩٥٥ . وهي تبدو في غير محلها ، أثناء الحديث عن أعمال غرين الدينية . والظاهر أنها تبطل التمييز السابق بين الروايات والتسليات . إنها كتاب واضح الجدية ، لكن بطلها فولر لا يؤمن بالله .

أليس من الأفضل لنا جميعاً ألا نحاول الفهم ، متقبلين واقع أنْ لا إنسان سيكون قادراً على فهم الآخر ، لا الزوجة تفهم زوجها ، ولا العشيق عشيقته ، ولا الأب طفله؟ ربما اخترع الناس الله لهذا السبب – كائناً قادراً على الفهم . لو أردت أن أفهم فربما خدعت نفسي بإيمان ، لكني مخبر صحفي ؛ والله موجود للكتاب الكبار فقط .

«الأميركي الهادئ» تمتلك تلك الخصائص الجذابة للتسليات ، وتستطيع التباهي بأنها أفضل كتب غرين كتابةً ووضعاً . كل فصل مقسم إلى سرد عن الماضي والحاضر ، حتى يتوحد الإثنان في آخر الكتاب . بالإمكان أن نقارنها بـ «نهاية القضية» لكن أفق الأحداث في هذه الأخيرة ، ليس بتلك السعة .

الموضوعة المركزية في «الأميركي الهادئ» تعود إلى قولة غرين المأثورة عن هنري جيمس ، ذلك لأنها تتعامل مع رجل أكثر براءة من أن يستطيع العيش في عالم مؤسس على «أشياء سوداء لا ترحم» . البراءة بهذا المعنى ، ينبغي أن توزن بمفاهيم غرين في الشفقة والمسؤولية والحب ، وهي كلها ، نظرياً ، وسائل اتصال بالناس الآخرين ، من

أجل المنفعة المتبادلة. حولهم، جميعاً، الحلقة الخداعة للفضيلة، هذه الحلقة التي أخذ غرين على عاتقه إزالتها. الطفولة لها سنوات جلال قليلة. لكنها لو امتدت إلى ما لا نهاية، أصبحت قيمةً باطلة، مع أن احد الامتحانات التي يقدمها غرين لرحمة الله الغريبة، هو موت الأطفال. لا أحد قادرٌ على الكبر والبقاء بريئاً. وكان انتوني فارانت أول مثل على خطورة هذا الفعل، وهي أيضاً رذيلة بايل الكبرى، وكانت قاتلة له، شأنه شأن انتوني.

من عدة نواح، نجد أن براءة بايل، هي جهل في حقيقتها. وهي لا تغتفر، ما دامت تفعل في الآخرين — كما ان بايل لم يعد طفلاً. نستعيد بهذا، الجملة المقحمة في ذروة ورطة سكوبي، حين كان يوشك أن يتناول وهو في حالة خطيئة: «البراءة يجب أن تموت صغيرة، إن لم تُرِد أن تقتل نفوس الناس». فولر أيضاً له وهم معين. إذ يعتقد باستطاعته الوقوف جانباً، وكتابة تقارير عن الحياة. وهو رأي «بريء» براءة رأي بايل في ان الفعل الحاسم سيؤثر في مجرى الأحداث، وان تولى الأمر أناسٌ ذوو نية حسنة، كان أفضل. ان وهمه خطر. يقع بايل في حب فونغ، عشيقة فولر الهند صينية، وبما انه يعتزم الزواج منها، فهو متأكد من انه يعرض عليها أكثر مما يستطيعه فولر. زوجة فولر الانجلو كاثوليكية رفضت، بإصرار، ان تطلقه. ينقذ بايل حياة فولر عندما يقعان في كمين الفييت منه، وهو عمل يحسب لمصلحة بايل بالمقاييس الإنسانية المعتادة. يعترف فولر: «حتى لو كان عقلي أراد حالة الموت، إلا أني كنت خائفاً خوف

العذراء من العملية». فولر لا يريد انقاذ حياته لأسباب خاطئة. إنه يرى ما فعلته الحرب، حين يخرج مع دورية فرنسية، تقتل اماً وطفلها في خط النار، بعد مدة قصيرة من اجتياز قناة تكدست فيها الجثث. ولأن الجميع لا يتخذون موقفاً، بل يظلون متبجحين بقناعاتهم، فلسوف يكون الكثير والكثير من الأجساد الميتة - المجهولة والعبثية كتلك التي في القناة. عندما يعرف فولر ان بايل متورط في انفجار قنبلة بوسط سايغون، يرتّب لقتله. ويتوافق مع هذا انه سيعيد امتلاك فونغ. تعلم بايل معتقداته من كتاب. لا من الحياة. يقول الشيوعي الذي سوف يقتل بايل «على المرء، عاجلاً أو آجلاً، أن يأخذ طرفاً، إذا شاء أن يكون إنسانياً». قبل أن يقع فولر وبايل في الكمين، كانا قد ناقشا المسألة نفسها، وبايل يردد تفاهاته عن الطريقة الديمقراطية في الحياة، وحقها الموروث. وفي النهاية يكون الاشمئزاز من سذاجة بايل الثابتة، هو الذي دفع فولر إلى ترتيب قتله.

فولر شخصية أكثر شكاً وعدمَ التزامٍ من سكوبي أو بندركس. إنه أيضاً عارٍ حتى العظام، لا يزعجه شيء سوى الانقضاض على رضاه الذاتي الأناني. ولم يستطع إلا بجديّة ضيقة أن يستجمع انفعالاً يكفي للثأر من وحشية القنبلة. تعلّم معتقداته من عادات العمل الصحفي: انه مرغم على أن يكون كاتباً بارزاً في النهاية. كتابة التقارير الصحفية لا تكفي، رغم ان فولر سيرحب بالانغماس الكامل في عمله. فظائع الحرب في الهند الصينية تخرج جملاً مبتذلة من بين

شفتيه: «إنه لشعبٌ غريب فقير هذا الذي في مملكة الله، شعب خائف، بارد، جائع». أما علاقاته مع النساء فليست غير «علامات صحية». وحين يظفر في النهاية، باستعادة فونغ، لا يشعر إلا بإثم مقلق من موت بايل:

فكرت باليوم الأول، وبايل يجلس إلى جنبي في فندق الكونتننتال، وعيناه على جهاز الصودا عبر الممر. كل شيء صار جيداً معي، منذ ان مات، لكن كم أود لو وُجد أحدٌ أستطيع أن أخبره بأنني كنت آسفاً.

لا يمكن أن يكون هذا «الأحد» هو بايل، إذ لو كان هناك لما بقيت حاجة يؤسف لها: لا يمكن أن يكون إلا الله. إن فولر هو محاولة غرين الجدية الأولى، خلال عشرين عاماً، لرسم شخصية رجل في مأزق أخلاقي بدون منابع دينية. إنه محايد بطريقة لم يستطعها بندركس، البتة، بندركس ذو الحب - الكره، المتقبَّل على مضض. وهو حياد فاشل، ذلك لأن على المرء الاختيار، كي يمنح أفعاله قيمةً، وخاصة حين تكون الأفعال - كما يبين غرين - عنيفة ومدمرة للحياة التي يجب أن يقدرها المرء الشكّاك أكثر من المتدين. فالشكاك ليس له أمل في حياة أخرى. إنه حل شكوك المفوض المتعبة في «إنها ساحة معركة: فكّر متجهماً، لو كان لديّ إيمان، لو كان لديّ أي قناعة بأنني في الطرف الصحيح،»: أو قول «د» ثانيةً «علينا أن نختار طرفنا».

أرغم فولر على أخذ طرف، ضد قناعاته المحايدة، وجعله المسار يتخذ قيماً وراء تعمده ورد فعله الذاتي. إنه مسؤول عن موت بايل باسم غايات عليا. ماذا تكون تلك الغايات إن لم يعيّنها الله؟ كأن غرين يريد أن يقول بأن لا أساس للأخلاقية إلا إذا أتت من ذلك الذي أراد فولر أن يعتذر إليه. وربما بسبب عدم حاجة فولر إلى اله حتى الآن، فإن أسئلته هي ذات بعد واحد. ولأنه اعتبر نفسه قيمة فريدة، فله الحق في أن يكون أنانياً، محايداً، لا أخلاقياً، خائفاً من الموت كالعذراء، حتى لو كانت الحياة غير مفعمة بالأمل. إن فولر جوّابٌ وحيدٌ في دوائر غرين من المعذبين بالله. وهو يتمنى، بصورة أكثر أصالة، لو انه كان معذباً بالله، ذلك لأن اليقين سيرضي ضميره أفضل من الشك. شخصية كري في «قضية محترقة» تمثل تركيبيةً للموقعين المتقابلين. صرخ بندركس بأن الله شيطان يغريه بالوثوب. وهو مع سكوبي أديا شقلبة الإيمان الأخروي التي علمها الله إياها في جمنازيومه الأرضي. وقد وجداها عملاً عسيراً. فولر لم يسمع الأوامر أبداً. كري سمعها بصورة صحيحة، وأدى الشقلبة، لكنه لم يتحسن في نهاية الأمر.

كري معماري كاثوليكي ذو شهرة عالمية، وجد ملتجأه في مستوطنة المجذومين بالكونغو، حيث يعادل مأزقه الروحي المسدود، حالة المجذومين الجسمية بعد أن بُتروا. «أنا غير مرتاح، إذن أنا حي» هكذا يردد كري في يومياته. لكن هذا ليس سوى أعراض حالة أكثر أهمية. «لا أعاني من شيء. لم أعد أعرف ما هي المعاناة». لقد بلغ

نهاية الخط، في كل شيء. مرحلة أبعد من فولر وبندركس: «لم يتبقَّ عندي شعورٌ كافٍ للكائنات البشرية كي أفعل أي شيء من أجلهم، من منطلق الشفقة». أنه مثل فولر، يستطيع كتابة تقرير عن أي شيء، حتى الجذام، لكن ليس بأكثر من اشمئزاز عام.

لكن في الكونغو، وفيما يبدو نهاية رحلته، ربما أعيد توطينه، ببطء، وذلك بأن يعرف الأسوأ، تماماً كما شعر سكوبي بالحب لغرب إفريقيا، بسبب انه يستحيل إخفاء الطبيعة البشرية هناك. أول علامة في قلقه كانت حين فشل غلامه ديوغراتياس في العودة من الغابة: «بدأ الاهتمام يتحرك بألم مثل عصب كان متجمداً». عثر على الرجل وأنقذه. وقد منحت همهمات الرجل، كري، رؤيا سعادة بعيدة، وبراءة غامضة في الماضي والغابة – بندلا – قرية ديوغراتياس حين كان الجميع يرقصون سعداء. ثمة مذاق الهروبية العاطفية في «رحلة بلا خرائط». إذ تظل «بندلا» رمزاً لا يمكن بلوغه. الواقع هو المرض والموت، أشلاء ذراع مجذومة، وخواء كري.

يتناقش كري مع الطبيب الملحد كولن الذي استخدمه القساوسة لتسيير مستوطنة المجذومين. كولن مسؤول عن الخطوة الثانية نحو استعادة كري عافيته. يكلف كري بتصميم المستشفى الجديد. لو ترك كري وحيداً كما يريد، فربما أمكن إنقاذه. لكن أفعاله تفسر تبعاً لأضواء الناس المحيطين به: الأب توماس، قسيس غير حساس، وأناني، يعتقد أن كري قديس سوف يمنح رهبنتهم شهرة عالمية. رايكر مدير مزرعة قريبة يريد أن يمنح تقصيراته باعتباره قسيساً

فاسداً، رومانسية من خلال مهنة كري. وأخيراً الصحفي باركنسون الذي يدق المسامير على فرص تعافي كري، حين ينشر مقالاً صحفياً تحت عنوان «كري معماريّ الأنفس، ناسك الكونغو». لا يهم إن كان كري يعرف الحقيقة عن نفسه — فقدانه العاطفة حين تنتحر عشيقة، النساء اللواتي جرحهن إلى آخر حياتهن، الافتراضات المزيفة التي أفضت به إلى تصميم الكنائس. تلفَّق على كري قضية كاذبة، حين تدعي ماري رايكر بأن عليه أن يعترف بكونه أباً للطفل الذي تحمله في أحشائها. يطلق الزوج الغيور النار. يموت كري بسبب الافتراضات الخاطئة، وغباوات الآخرين.

في المقال المشار إليه سابقاً، عادلَ البروفسور كرمود، بوضوح، بين كري المعماري الكاثوليكي، وغرين الكاتب الكاثوليكي. حين تبلغ الرواية ذروتها يقص كري على ماري رايكر حكاية تمتد عشر صفحات، ويبدو انها استعارة اختتامية. في هذه الحكاية يتحدث كري عن فنان أمضى حياته وهو يصنع جواهر ثمينة لملك أسطوري حتى أخذ يشك في وجود هذا الملك حين «أدرك ان كل شيء يجب أن يكون قد تم حباً بنفسه». ومع ان هذه الحكاية است استقبالاً سيئاً باعتبارها نزوة، لكن الظاهر أنها تشير إلى اتجاه الرو فهي تختتم بالآتي:

ربما كان قد بلغ منتهى جنسه، ومنتهى حرفته قبل، يكتشف أمر الملك... لست أدري، لكني أخبرت بأنه كانت لحظات

يستغرب فيها من أن يكون عدم تصديقه، بعد هذا كله، برهاناً نهائياً دامغاً، على وجود الملك. وربما كان الفراغ الشامل، عقوبته على القواعد التي كسرها عامداً.

إن هذا يلخص تعليقاً لكولن يجيب عن شكاوى كري الأولى المدونة في يومياته:

كلما كنا غير مرتاحين، صرنا نشعر بأنفسنا. لكن العذاب أمر مختلف. أحياناً افكر بأن البحث عن العذاب، واستذكار العذاب، هما الوسيلتان الوحيدتان اللتان علينا استعمالها كي نلمس الوضع البشري بأسره. بالعذاب نكون جزءاً من الأسطورة المسيحية.

يمكن الاعتراض، طبعاً، بأن لو كان هذا حقاً، أصبح الجميع جزءاً من الأسطورة المسيحية إذا تعذّبوا، وليس إذا آمنوا. لكن الدكتور كولن يستمر: «تحتاج فقط إلى قليل من الصبر، وليس صعباً أن تجد العذاب». ويجده كري، معذباً، يموت بسبب خطايا الآخرين. لقد صنع غرين معتقداً، من لا معتقده، وعواطف، من فقدانه العواطف. فكالعلاقة بين رجل وامرأة، لا يمكن لأي منهما أن يتنحى جانباً، ويظل بعيداً عن الأذى، هكذا لا يستطيع فولر أن يستمر بمجرد مخبر صحفي، كما لا يستطيع كري أن يظل ناسكاً متطوعاً. وهكذا ما دامت الحياة البشرية باقية، يظل الناس يورطون أنفسهم مع الآخرين. إن التورط هو بالضرورة عملية عذاب، فنحن جميعاً، القساوسة ومن يسمّون ريكر أو كري، أغبياء، أنانيون،

اعتباطيون. وتمضي الحجة قائلة، الله خلقنا، وهكذا يكون عذابنا من صنع يديه. كري أيضاً، يغدو «جزءاً من الأسطورة المسيحية» من خلال كائنات الله، الأب توماس، رايكر وماري، وباركنسون. لا يهم بماذا يفسر معاصرو كري فعاليته. فإن كان الله يعمل من خلال كري، ونيابة عنه، كان حتى ضجر كري وعقمه الروحي محفزات عادلة لخلاصه. وإن لم يكن الله يعمل، بالنيابة عن كري، إن كان العذاب مجرد شرط للحياة، بعيداً عن الله، فإن هذا يتضمن بذاته، ان كل شيء غير معقول.

مكان موته، وطريقته، يصبحان بلا معنى، مثل كل الوجود:

قال كري: «لا معقول، لا معقولٌ هذا، وإلا...» لكن أي بديل، فلسفي، أو سيكولوجي، كان في ذهنه؟ لم يعرفوا أبداً.

لكن هذا ليس محيراً بقدر حشرجة احتضار سكوبي: مثل رغبة فولر الأخيرة، كان البديل شديد الوضوح. وإلا فإن الله دبّر هذا كله. يبين غرين بتهكمه المعتاد ان اخفاق كري النهائي هو انتصار إيمانه، ومن هنا لا إيمانه.

لقد أكمل كري، إذن، الشقلبة الأخروية، واهتدى إلى الطريق الصحيح الموصل إلى موته. لقد اختتم الحركة المبتدئة بالقسيس الذي وثب بغية التقديس، والمستمرة بسكوبي الذي أخفق في تحمل ألم التمرين، والمكروهة من قِبل بندركس الذي أحاط بالدورة

الكاملة ، والمتجنَّبة من قِبل فولر في خوف الفراغ الشخصي. في هذا الجمنازيوم المرعب الذي شيده الله ، نتوقع أن نؤدي العذاب — هذه هي حكمة أولئك اللاعبين المتدينين المازوكيين تقريباً — وسوف يعزى هذا الموقف الملتبس إلى المدرب. العذاب وحدَه منقذنا ، الموت وحده ينهي العذاب. كان ضحايا غرين الأوائل يفضلون أن يكون لهم اختيارهم في نقطة ما ، أن يتركوا الدروس ناقصة. لكن كري ، بصورة خرقاء ، وفي وجه عجز ذهني هائل ، أدى التمارين كلها ، كما أمر المدربُ.

الفصل السادس

البُعد الذهني

في كتاب «لماذا أكتب»؟ وهو رسائل تبادلها مع اليزابث بوون وف. س بريتشيت، سنة ١٩٤٨، اورد غرين ما رأى انها مواقفه الكتابية في العالم المعاصر:

اود القول، بدءاً، ان ثمة واجبات بشرية معينة، ينبغي ان اؤديها، مشتركاً مع البقال والموظف – اعني اعالة اسرتي ان كنت ذا اسرة، والا اسرق الفقير، والاعمى، والارملة او اليتيم، وان اموت اذا طلبت السلطات ذلك (انها الطريقة الوحيدة للبقاء مستقلاً: فالمعترض الواعي مرغم على أن يكون معلماً حتى يبرر نفسه). هذه هي واجباتنا البدائية باعتبارنا كائنات بشرية... لكني اخشى أن هناك واجبين، في الأقل، على الروائي اداؤهما – ان يقول الحقيقة كما يراها، والا يتقبل أي امتيازات من الدولة.

يعترف غرين بأن اللاموالاة الاجتماعية التي يدعو اليها، امر ينبغي للكاتب ان يمارسه في معتقداته الشخصية، بغية الحفاظ على حريته الذهنية، مؤكداً ان عضويته في الكنيسة الكاثوليكية «كانت ستواجهني بمشكلات خطيرة، ككاتب، لو لم تنقذني لاموالاتي هذه». ويشدد مرة اخرى على أن «هذه اللاموالاة تمنح الروائي بعداً ذهنياً إضافياً».

كتابات غرين الموالية كانت محدودة: صورة قلمية للبابا بيوس الثاني عشر، مقالة عن مريم العذراء، قطع مناسبات قليلة. وكانت له صدامات مع المؤسسة الكاثوليكية، وبخاصة حول رسالتين مفتوحتين، الاولى في «نيوستيتسمان» بتاريخ ايلول ١٩٥٢ حول اضطهاد شارلي شبلن من قبل السناتور مكارثي، والثانية في «الفيغارو ليتريـر» بتاريخ آب ١٩٥٤ حول رفض رئيس اساقفة باريس القيام بالطقوس الدينية، في جنازة كوليت. وكقوقعة، وجدت الكنيسة الكاثوليكية، غرين، لؤلؤةً مزعجة، حين تتحملها في داخلها. والنقاد الكاثوليك الراغبون في الدفاع عن غرين، دُفعوا سلوك التحايل الشرعي، قائلين أن رسم صورة حقيقية للخطيئة، هو خير وسيلة لمحاربة الانحلال القائم ابداً. وربما كان افضل هذه الدفاعات تفهماً وتعاطفاً، كتاب صغير للناقد الفرنسي ف. دوبانج. يتفق مع ناقد فرنسي سابق هو جاك مادول، في الحكم على غرين بأنه «انجليزي، انجليزي فظيع»، ومن نقطة البداية هذه، يبني نظرية ترى أن ما يعتنقه غرين هو اقرب إلى المبدأ الجانسني القائل بالقدر

المحتوم، المعادل الهرطقي للكالفنية البروتستانتية، وان غرين ليس على هذه الدرجة من الكثلكة.

يجب أن يكون واضحاً أن عمل غرين ليس اعتذارياً، بأي شكل من الاشكال: انه اميل إلى الرادع، الا اذا حدث أن آمن المرء بإله غرين الشخصي. لا شك في أن لرموز الديانة المسيحية اثراً في غرين. لكنها رموز فرضت من فوق على رؤيا شخصية كانت موجودة قبل الاعتناق، وقد وصفها غرين في «الطفولة المفقودة». بعض جوانب الديانة الكاثوليكية تلاقت مع رؤياه، والمثال على ذلك أن من السهل القول بأن غرين قد تبنى مبدأ الخطيئة الاصلية، خدمة لأغراضه. لكن الأمر أكثر تعقيداً من ذلك، فقد افسد المبدأ في صورة للعالم خارجة عن المألوف. والأكثر من ذلك أن قساوسة غرين لا يرفعون اصواتهم بالتفسيرات الرسمية، الا ليظهر كيف يخفون، بصورة غير كافية، كل الأشياء غير المتوقعة. نظرياً، اخذ القربان المقدس، بعد التوبة، في النفس المنسحقة النظيفة، يزيل كل ما دوّن في لوح الخطيئة. الكنيسة الكاثوليكية، باختصار، تقدم املاً لمتسبيها. لكن غرين اخذ الدافع إلى الخطيئة بالمعنى السيزيفي، وهكذا، حتى بالنسبة للكاثوليكي، يكون القربان المقدس، الذي هو في مركز ديانته، جزءاً من الصراع الرهيب لصعود التل.

يعبّر غرين ثانية، عن وجهة نظره في الأمر، بمقتطف من نيومان، نُشر في «لماذا أكتب»؟:

اقول ، انطلاقاً من طبيعة القضية ، ان كان الادب دراسة للطبيعة البشرية ، فلن يكون لديك ادب مسيحي . سوف يكون من تناقض التعابير ان تحاول خلق ادب بلا خطيئة من انسان ذي خطيئة . قد تحصل على ما يكون في مجموعه شيئاً عظيماً جداً وسامياً ، شيئاً اسمى من الادب على مر الزمن ، وحين تفعل هذا ، تجد أن ما لديك ليس ادباً ، على الاطلاق .

وفي هامش ورد في «بحثاً عن شخصية» يقول غرين عن نفسه :

استطيع القول أنني لست كاتب روايات كاثوليكية ، لكني كاتب استعملت في اربعة كتب او خمسة ، شخصيات ذات افكار كاثوليكية في رواياتي .

قوة غرين الكتابية ، باعتباره روائياً ، وكاثوليكياً . متأتية من هاجسه عن الانسان المرهق بالخطيئة . ليس الفعل الذي يهمه ، بل الذنب الذي يتلو الفعل ، والعجز الذي يخفق في منع التكرار . نظرته إلى الخطيئة نظرة محددة بالتأكيد ، فهو لا يتناول السؤال الذي استبعده هاجسه — كيف يجد انسان بلا معتقدات دينية ، اساساً اخلاقياً لأفعاله ، وكيف ينجح عدد متزايد من الناس في تحقيق هذا ؟ التضييقات البشرية على الخطأ — أي على الافعال المؤذية للمجتمع بعيداً عن أي اعتبارات متعلقة بإله — لا تعني غرين : انها قضية الاعمى يقود الاعمى . يتكيف ضغط الهاجس بتقبّل الله . وهو يُدفع

إلى الواجهة الخطرة لأذهاننا بوساطة التناقض الآتي : الله محب ، خلقنا على صورته ، ونحن اشقياء بلا عون . ان اكتشاف هذا الهاجس ، اساساً لنظرته إلى العالم ، يمتدُّ ، ويأخذ مداه ، ليس عبر رواياته ، حسب . وتنبع اصالة نقده الادبي من الدقة التي يستطيع بها أن يعيّن هواجس الكتاب الآخرين ، ليس فقط احساس جيمس بالشر ، وانما مانوية ديكنز بتفسيرها الرهيب لمعاناتنا وكيف أن عالمنا من خلق الشيطان ، وكذلك قسوة هـ. هـ. مونرو ، وحتى والتر دي لامار ، الذي يقدم غرين هذا التعميم عنه :

كل كاتب مبدع مستحق اعتبارنا ، كل كاتب يمكن أن يدعى بصيغة القرن الثامن عشر الواسعة شاعراً ، هو ضحية : رجل منذور لهاجس .

الضعف الرئيس في بنية الناسك المغلقة هذه ، هو التكرار المتضمَّن .فطبيعة الخطيئة بحد ذاتها ليست قابلة للتكيف كثيراً . يعود غرين جيئة وذهاباً إلى الأطفال غير الشرعيين ، والكحول ، والزنا ، إلى حكاية الحياة البشرية التي تخفق في التسامي على نفسها . امكانات اللعنة الابدية والخلاص ممتدة بين الخطوط الضيقة للنكد البشري . لو يستطيع الناس أن يرتكبوا الخطيئة بصورة اكثر اصالة ، لصار الروائي اكثر اصالة ، لكن الخطيئة نفسها مضجرة مكرورة . من هنا يُقترح الانتحار باعتباره الملجأ النبيل الوحيد . الدين يمنح الأمر انعطافة اضافية ، بالطبع ، اذ يعرض غرين دائماً كيف أن الافعال البشرية يجب أن تفسر تفسيراً مغايراً اذا حدثت امام عيني الله . لكنه ممتع

ايضاً ان نعرف كيف يجب أن تراها الكائنات البشرية الأخرى ، وقد كان عدم نجاح غرين في تبرير مذهبه الذاتي ، منطلق مقالة نقدية كتبها ف. ن. ليز الذي رأى فقدان «أي تمييز واضح بين عناصر اخطاء الماضي ، ومزاج اللحظة» وهو نتيجة كون «المؤلف يتبنى افكار شخصياته تبنياً كاملاً» ، لذا شُوهت قيم الروايات لأن «آلة التقويم المتاحة مشوهة ، غير دقيقة الحساسية». ثم يختتم مقالته بالآتي :

اما عن «الشعور بالإثم» : فالمرء غير متأكد من أن الاهتمام بالكريه والقاسي ، والتلذذ بهما في روايات ، يتضمن بحد ذاته أي حكمة او تبصر. الأمر يعتمد على ما يُفعل بهذه.

ويقول السيد ليز أن ما فُعل بها ، ينتج نظرة منحرفة عن البشرية.

الدين اذن ، أو بالاحرى نظرة غرين الدينية ، حتى مع قوتها في لَيّ الحالات البشرية ، هي مِلزَم. قد يكون السبب في هذا أن غرين شديد التشاؤم ، شديد الانكفاء إلى داخل هذه النظرة. هذه النظرة لا تقدم الكثير ، عقلياً. غرين في قصصه لم يتصالح - وهي لم تعترف بحل مُرضٍ - مع السؤال الخطير : كيف يتغاضى الله الذي قيل انه خلق العالم ، عن العذاب ، ثم ينتظر أن يجزى بالحب؟ كيف نحب القسوة بدون أن نفسد لغتنا؟ او افكارنا؟ لقد سلّم جرين بإله ظالم ينتظر أن نحبه ، ولا يسمح لنا بافساد انفسنا دون أن تلحق بنا اللعنة. من هنا الاضطراب ، والتشوش ، والتناقض ، في عمل غرين. وما هي الارغامات البشرية مثل الوقوع

في الحب ، ان لم تكن انتقاصاً من حب الله؟ لكننا لسنا قادرين على مساعدة انفسنا. ولا قادرين على النجاة بأن نصبح منفيين صغاراً ، وقساوسة ، ومخصيين بارادتنا : ان نصبح التقاة. ذلك لأن الخطوة الجانبية ، كالخطوة إلى أمام ، لن تُبلّغنا الا الهيكل الحديدي نفسه. وحين نقع في قبضة هذا المِلزم ، لا نستطيع الا ضرب صدورنا. قد يكون أكثر واقعية أن نضرب صدر الله ، ونتهمه ، كما تفعل شخصيات غرين الأكثر مغامرة : لكنه خارج الملزم ، وغير مرئيّ. على الانسان الاعتيادي أن يأخذه مأخذ الثقة : اما الكاثوليكي فسوف يكون اكثر حميمية مع التواءات الملزم ، واقل مسكونيةً بقسوته اذا تمثّلَ العقيدة. في موضوعات معينة مميزة مثل قرار حياة القسيس ، وانتحار سكوبي ، يكون غير المتدين هو الخاسر : لكن قد لا يكون الأمر اكثر من قراءة دانتي ، فاذا عرّينا عمل غرين إلى ابسط عناصره ، رأيناه جولة في جحيم متخيَّل ايضاً. عبرت ماري ميسنيه بطريقة اخرى عن هذا الأمر ، في دراسة ممتعة ، تثير فيها الانتباه إلى العنصر النرجسي في كتابات غرين :

حيث الفشل مصير اناس كثيرين ؛ انهم يفرضون عطلاً داخلياً على الأمر الحقيقي الوحيد المطلوب منهم ، ويخونون ، بهذا العمل ، انفسهم ، ويهدمون حريتهم ذاتها. يبدو أن هذه هي المعضلة المركزية لدى شخصيات غرين. ان عبأهم ليغدو من الثقل بحيث انهم ينهارون لمجرد العجز. وبدلاً من الاستجابة الحيوية للحياة ، نراهم يخافون الزام انفسهم ، فيتهمون القدر.

نرجسية هذا السلوك واضحة في قول القسيس «بدا له انه كان من السهل تماماً، أن يغدو قديساً»، او في مذلة سكوبي الواعية كي يتجنب ايذاء الله، وفي محاولات كري المصطنعة لتعذيب نفسه، «كي يصبح جزءاً من الخرافة المسيحية». تمضي ماري ميسنيه، مبينة أن هذه النرجسية، هي وقفة مدّعية يتخذها اناسٌ غير قادرين على مواجهة الاعباء الشديدة التي يفرضها عليهم الههم. ان اله روايات غرين المتأخرة، ليس تجريداً، بل هو نسخة جديدة من اله الكتاب المقدس، الذي يظهر لشعبه. اوامره مضبوطة، لا تقبل الأخذ والرد:

...ما ظهر أنه حرية – القدرة على الإختيار، تحديداً– سينكره علم النفس الحديث على طبقة كاملة من البشر، الذين هم، في الحقيقة، غير قادرين على الاختيار. الحرية لا تعادل بالارادة الحرة. لكن، ان كانت الحرية، في الغالب، هي القدرة على الاختيار، فان روايات غرين ستظهر محكومة، تماماً، بالقدر.

الخيار، اذن، من النوع الدكتاتوري. ان تكون حراً لتنفذ ارادة الله فقط – فبتنفيذنا ارادة الله نعرف كيف نعرّف الحرية – او الانحدار إلى مستنقع الاخفاق البشري، حيث الارادة الحرة موقف ليس له أي اهمية بالنسبة لسواه، وتخلص اخيراً إلى أن غرين «يقدم لنا صورة مأساوية عن مأزق الانسان»: لكن كان من الافضل أن تقول «مأزق الانسان الكاثوليكي»، ذلك لأن مبدأ

الارادة الحرة عند غير المتدينين، يُفهم باعتباره اكثر اهمية، مما عرّفته.

لكن النقطة الجوهرية التي ابرزتها هي دينونة الوجود البشري، او تفسير غرين الجانسني الكالفني. فالقسيس وبنكي وسكوبي وبندركس وكري يظهرون للعيان من عقد «مطبوخة» سلفاً. أن يداً تقودهم عبر الحدث الروائي حتى يجدوا الموضوعات المحددة ماثلة امامهم، لقد جيئ بهم إلى «مكان تم تعيينه» كما عبّر القسيس، او بتعبير اودن، كانوا «ينتظرون نداءً شخصياً من مسافة بعيدة». ينطبق هذا ايضاً على التشابه المراوغ للاماكن التي تدور فيها الاحداث – المكسيك، ليبريا، الكونغو، كلافام كومون، والهند الصينية، التي تبدو متماثلة، بدون أن نعرف السبب، حتى نمسك بأنها تجسيدات لحالة ذهنية: لحظة الاطباق، حين لا تعود اليد تقود، بل هي تحكم قبضتها.

حالة المأزق هذه، منسوجة بدقة في الروايات، عبر مسيرة غرين الأدبية. لقد رأينا كيف يخطط للمجازات غالباً. وبدرجة مساوية، يعتمد اسلوب نثره على الاستعارات المتكررة، كي يتوصل إلى تأثير شعري متقن الشغل يجعل نص غرين بهذا التميز. وغالباً ما نُدفع، حقاً، إلى التفكير بأن الروايات وحدات استعارية، ان الله والانسان، الجحيم والارض، تعامَل باعتبارها متناظرات، على قدم المساواة مع وجود اللحم والدم، موصولة ببعضها، ومرتبطة باستعارات غرين هذه، التي تبدو كأن الواحدة منها يمكن أن تحل

محل الأخرى، شاملة المجرد والملموس معاً، كما في المقطع الأول من «نهاية المسألة» «لو كنت آمنت بالله، آنذاك، لكنت آمنت ايضاً بيد تمسك بمرفقي، مقترحة»، «تحدث اليه، فهو لم يرك بعد»، اما المقطع الاخير فيوصل هذه المسألة إلى نهايتها ذات الحديث المباشر: «يا الهي، لقد فعلتَ ما يكفي». او في «القوة والمجد»:

يستطيع الشخص الفاضل ألاَّ يظل يؤمن بالجحيم. لكنه كان يحمل الجحيم معه. واحياناً يحلم بها ليلاً... الاثم يجري في عروقه كالملاريا. تذكّر انه حلم بساحة كبيرة معشبة يحيط بها خط من تماثيل القديسين – لكن القديسين كانوا احياء، يديرون عيونهم هذه الناحية او تلك، منتظرين شيئاً ما. انتظر هو ايضاً بتوقع مزعج: بيترات وبولصات ملتحون، والاناجيل مشدودة إلى صدورهم، كانوا يراقبون مدخلاً وراء ظهره، لا يستطيع أن يراه – كان ثمة خطرُ وحشٍ. ثم بدأت الماريمبا تعزف، رنيناً متكرراً، انفجرت العابٌ نارية، ورقص المسيح في الساحة – اخذ يرقص ويستوضع بوجهٍ نازفٍ صَبيغٍ، اعلى اسفل، اعلى اسفل، مكشراً كالعاهرة، مبتسماً، وعارضاً نفسه.

غالباً ما يستخدم غرين الأحلام – منتصف الطريق بين الواقعي والمتخيَّل، حيث تنزلق الاستعارات مع الفانتازيا الطبيعية – كي يصوّر مقاصده. ويقوم هذا الحلم مقام مصغَّرٍ للعالم القصصي للقسيس ومعتقداته. استعارة ذكية حية تقدم مسيحاً مذعوراً مجدَّفاً، كما لو انه شخصية، مثل اي شخصية اخرى في الرواية، يتسم بنفس الضعف البشري المخيف. وهناك المدخل حيث «خطرُ الوحش». والتشبيه

المميز لطريقة غرين «الاثم يجري في عروقه كالملاريا» يعطي لمسة الخاتمة الموحية. بالرغم من أن هذا حلم فقط، الا اننا نُدفع الى الاحساس بأن الاستعارة تتناول تناقضات ذهن القسيس، الذي يرى المسيح، حقاً، بهذه الصورة، ذلك لأن المسيح، بمعنى من معاني الواقع، يستوضع في ساحة الخياة، ويبدو مثل عاهرةٍ صبيغةٍ، كي يُقبَل او يُرفَض بشروطه الخاصة. كما أن معادلة مفهوم مثل الاثم، باسم خاص مثل الملاريا، وسيلة مألوفة عند غرين. النتيجة تكون مثيرة، مؤدية إلى حدة شعرية تصدم القارئ فوراً. لكنها في الوقت نفسه تمنح الاثم جوهراً بطريقة لا يمكن أن تسمى الا غير شرعية – الا اذا كان غرض غرين التوقف قليلاً لمجرد التأثير الشعري، وهذا امر مشكوك فيه. اشار ريتشارد هوجارت الى مدى الشبه بين هذا وبين تقنية لدى اودن. واقتطف جملة من مفتتح «وزارة الخوف»: «كان ثمة شيئ عن معرض... ناداه كالبراءة»، ويعلق قائلاً ربما كتب اودن: «البراءة نادته مثل معرض».

من اجل اطلاق وتعزيز هذه الاستعارات والتشابيه – بالغة التعقيد في بنيتها وقصدها، حتى تعلي من شأن المغزى المجازي – اغرم غرين باستعمال مخلوقات مباشرة كالنوارس والجوارح كي تقوم بالعمل نيابة عنه. وحين لا يقدم المناخ شيئاً مرموقاً، مثل طير جارح، كما في «نهاية القضية»، يعمد غرين إلى البصل المتعارف عليه بين سارة وبندركس، اشارة إلى المضاجعة – البصل من الخضروات التي تجعل المرء يبكي وهي خضراء، وتجعل الانفاس كريهة الرائحة، وتسبب

عصر الهضم. اشارت الآنسة اليزابث سيويل إلى أن غرين يصف، باستمرار، الشخص، من اسنانه. ذلك لأن الاسنان تبلى عادةً اثناء حياة الانسان، لكنها بعد الموت أكثر مقاومةً من أي جزء آخر في جمجمته.

لقد استحق غرين الثناء، دائماً، على حرفيته، والمؤكد أن قليلاً من الروائيين قادرون على بناء عقدة محبوكة مثل عقدة «لب المسألة» أو «نهاية القضية»، ويحكمون السيطرة عليها، حتى النهاية. ان مقدرة غرين تتبدى في افضل حالاتها، في تعشيق التفاصيل. ليس ثمة شيءٌ زائد او غير ذي علاقة بالتشخيص، يقاطع العُقَد. والمثال على ذلك أن هذا المقطع من «الأميركي الهادئ» يبدو للوهلة الاولى كتابة لطيفة:

كان سيتعلم بنفسه الخلفية الحقيقية التي امسكت بك كما تفعل الرائحة: ذهبُ حقول الارز تحت سماء منبسطة متأخرة: مَرافعُ الصيادين الرقيقة تحوم فوق الحقول كالبعوض: اكواب الشاي على مصطبة رئيس رهبان عجوز في دير، مع سريره ومفكراته التجارية، ودِلائه واكوابه الكسيرة، وسِقط حياة بأسرها، دَفَعَ به الموج حول كرسيه: القبعات الرخوية للفتيات اللواتي يمهدن الطريق حيث انفجر لغم: ثياب الجنوب الذهبية والفَتِيَّة الخضرة والزاهية، وفي الشمال الملابس البنية والسوداء، وحلقة جبال العدو وازيز الطائرات. عندما جئت للمرة الاولى اخذت اعدّ ايام مهمتي، مثلما يشطب تلميذٌ ايام فصله الدراسي؛ فكّرت انني مشدود إلى ما تبقى من ساحة في بلومزبري

وإلى الباص ٧٣ وهو يمر عند بوابة يوستن وإلى ايام الربيع في القطار المحلي بتورنجتون بليس. الآن تنطفئ المصابيح في الحديقة المربعة. ولم اهتمّ البتة.

لكن هذه الكتابة اللطيفة تلتحق، فيما بعد، بالسرد، اذ يقع فولر في كمين على الطريق، فيجد ملجأه في حقول الارز مغموراً حتى عنقه، ويشرب الشاي مع قاتل بايل وسط سِقْطٍ مماثل لذاك، يكتب الى زوجته في لندن مستثيراً عواطف الماضي. يطير فوق جبال العدو في الشمال في غارة جوية، وهكذا. جوهر تقنية غـريـن هو التناثر: استعمال كل كِسْرةٍ من المادة.

ان سيطرة فنية محكمة على عالم محدد بهاجس خاص، تميل إلى أن تكشف عن العيوب بطريقة أكثر توهجاً، ذلك لأن الكتابة تلين من جانبها لهذه الادوات. اللغة الاستعارية والسرد الدقيق يتكرران كالهاجس النغّار خلف التركيب الادبي. وبينما نحب مهارة البناء المشيد، يسهل علينا أن نضيق ذرعاً بالخارطة التي شيد البناء على اساسها. اذ ان كل شيء قد القي به في هذين الممرين بغية اقناعنا بأن هاجس غـريـن هو تفسير حقيقي، إلى أن نجد مخيلتنا مثبطة بالتناقضات. الاختيار الوحيد في النهاية هو أن نتقبل قناعات غـريـن العقلية او نرفضها. وفي أي من الحالتين يتولد لدينا الشك في أن الهاجس والسرد الذي نقله ليس مهتماً بالأمور الخارجية، لكنه شاشة انتقائية على احداث، تعرض هذا الهاجس بالذات، عبر هذا السرد بالذات. هكذا يغدو تعبير «الاثم كالملاريا في عروقه» تصوراً

سخيفاً في هذا الضوء. وما دام أي شيء في الروايات، غير نابع، فيما يبدو، من تقلب الاهواء البشرية، فان ثمة تعارضاً بين العالم المتشابك الذي عكف غرين على تصويره بكل تعقيداته، وبين الحلول الصارمة، التي فرضها في النهاية. وبعد أن اقنعنا بأن حله بالغ التعقيد، ظللنا نصدقه، حتى اصبح تكرار الحل فرضية مثل أي فرضية أخرى، يجب اختبارها، طبقاً لصحتها وامكان استخداماتها في ظروف متنوعة.

في الروايات، ومنذ «صخرة برايتن» تقوّت الفرضية إلى وصفة. خطايا بنكي تؤدي إلى تقديس روز: القسيس قديس بالرغم من خطاياه وتقصيراته: سكوبي ينتحر في ايماءة القديس البطولية منهياً خطاياه: بندركس يُجبر على الايمان بالله الذي قدّس سارة رغم ضعفها البشري: كري يتخذ عطله الاخلاقي وعقمه سبباً للايمان ويستشهد تبعاً لذلك: هذه كلها مسائل تطبيقية في رحمة الله تتم باشارة من ابهام. الوصفة، ايضاً، طبقت بشكل صارم، مأخوذة من فكرة الميثاق الفاوستي مع الشيطان، كما هو متفق عليه. الصلوات الحاسمة لهؤلاء الضحايا هي التي تُمكّن الابهام من العمل. هل سيستجيب الله لصلواتهم؟ واذا استجاب، فهل هم مستعدون استعداداً كاملاً للنتائج؟ ما دامت مأساتهم تنبع من العملية الفورية لصلواتهم على حساب عذابهم الشخصي، فان العنصر البشري للعقدة قد انحط إلى مستوى العلامات على مسطرة. حتى كأن الله يقوم بعملية جمع خاصة مستعملاً البشر ارقاماً. ان جوهر كارثة فاوست

هو أنه لم يعد سيد روحه ، لكن فاوست قد اختار هذا الأمر ، في الأقل. ما أن نمسك بفكرة انه لعدد محدود من الناس – ضحايا غرين – لا توجد ادنى فرصة حتى للتساؤل عن الصفقة المعدة سلفاً ، فان العلامات التي يضعها الله على مسطرته لن يكون لها أكثر من اهتمام اكاديمي. لكن ، ايمكن الا يكون سكوبي قد ابهج الله كثيراً ، ببضعة افعال شجاعة معنوية؟ هل استطاع بندركس وسارة الا يستنقذا حبهما من جنون الكآبة الديني باللجوء إلى بعضهما البعض؟ هل استطاع كري الا يبيّن انه لم ينم مع ماري رايكر ابداً؟ ليستمر في شفاء نفسه بسلام؟ ولماذا يسترضى اله يطلب مثل هذا السلوك القاسي ، من قِبل هذه الشخصيات التي تجد ملجأها الوحيد في اليأس والانانية؟ فان كان هذا الاله رحيماً ، كما يدعي القساوسة ، فلمَ لا يفهم سبب عدم استرضائه؟

الخيانة او الزنا – الهجومان التوأمان ضد الزواج الكاثوليكي – هما منبعا الفعل الذي صُممت الوصفة كي تكبحه. بنكي يتزوج روز كي يمنعها من تقديم شهادة : القسيس له طفلة غير شرعية : سكوبي لديه عشيقة : سارة تهرب مع عشيقها : روز بمبرتون تنتحر كي تنقذ زوجة عشيقها : كري يهرب من امرأة تريد أن تكون كلها له. هذه العلاقات لا تعتمد الافتراض العام بأن الحب يستدعي عذاب المحبين. ذلك لأن لهذه الثالوثات ، في الأقل ، نقطة واحدة دفينة في دين يعلق اهمية كبيرة على تأكيد قوانينه في الزواج ، كي يجعلها مُلزمة قدر الامكان. بين حب امرأة والنفور من ايلامها ، وحب الله والنفور

من ايلامه ، تكمن عقدة بذل غرين جهداً أكثر مما ينبغي لفكّها.
تَعادُل الحب والشهوة موضوعة مفضلة لدى غرين. يستطيعَ غرين بأداته الادبية أن يغلغل الذنب والانانية في كل تجسيد للسعادة. في «وزارة الخوف» مثلاً ، حين يقبّل آرثر رو ، انّا ، «كانت التجربة جديدة عليه ، كالحب المراهق : كانت لديه براءة الولد الشهوانية العمياء : كان مدفوعاً بشدة ، مثل ولد ، نحو عذاب محتوم ، فقدان ويأس ، ولْتُسَمِّها سعادةً».

تعتمد عقدتا «لب المسألة» و«نهاية القضية» على قابلية التبادل بين الروابط السوية للحب والشهوة. ذلك لأن الشهوة فيض خاطئ للجسد ، والحب انكار فاضل للذات. لكن قد يتضمن الحبُ ، او يعني ، تَشَهيّ امرأة مع كل العذاب الذي يستدعيه. من هنا يستطيع غرين أن يكتب مثل هذه الحكم المقلوبة ، او امثال الجحيم «فضائلنا تخوننا» و«الفضيلة ، الحياة المستقيمة اغرته كالخطيئة».

لقد اعتبر دونات اودونيل هذه ، شكلاً من القياس الزائف ، وسمّاها تلاعباً لفظياً «ينحدر إلى نوع من خدعة الورقات الثلاث».

الألم هو اسم عذابات المسيح على الصليب.

الألم هو اسم نوع معين من الرغبة الجنسية ؛ اذن ، فان نوعاً معيناً من الرغبة الجنسية هو نفسه عذابات المسيح على الصليب.

من «الاميركي الهادئ».

تفسر هذه الالعاب اللفظية كثيراً من التكرارات والتناقضات في كتابة غرين. حتى أن الاثم النابع من خطايانا يتم التلاعب به عبر هذه التوريات. من الواضح أنه اذا كان بالامكان مساواة نوع معين من الرغبة الجنسية بعذابات المسيح على الصليب، فان الرجل يمتلك كل سبب للاحساس بمازوكية حادة كلما رأى شخصاً يحبه. الحب نفسه يغدو خاطئاً، يذكّره بفشله: بدفع ثمن خطاياه من صَلبه العاطفي. ولا تصبح الشفقة والمسؤولية والبراءة غير شراك مميتة. كل اوهام الحنان البشري يجب أن تُرمى في مسعى التغلب عليها. وهكذا، باختصار، فان المعكوسات التي تبدو شاذة في قصة غرين، إلى حد تسميتها بأنها عصابية، هذه المعكوسات يمكن أن تُعقلن – مظهراً في الاقل – في هيئة توريات تكثّف هاجس غرين الفريد بالخطيئة.

ما دام مقرراً على المرء أن يقصّر عن بلوغ الفضيلة المطلقة البطوليه المطلوبة منه، بسبب وقوعه الأكيد في الحب، كما سوف يرتكب الخطايا اثناء حياته، فان غرين محمولٌ على أن يُظهر الحنان فشلاً بكل اشكاله. ويمكن أن يتخذ هذا تعبيره البسيط، فيما كتبه غرين عن البابا، وهو يقارنه بقسيس:

أي قدسية صعبة يجب أن تكون موجودة تحت جداريات ميكيل انجلو، بين الجماهير الهاتفة، اثناء اللقاءات اليومية... وكم هي أكثر بكثير منها في حقول ابوليا الحجرية حيث حُبس بيو.

لكنها في العادة تتخذ شكلاً أكثر تعقيداً : نحن نلاحظ صف رجال الشرطة الطويل ، الذين عليهم أن يختاروا بين القوة والعدالة ، عارفين أن الاثنتين فارغتان. وكذلك نلاحظ القوائم الطويلة للقساوسة الفاسدين الذين تخلوا عن النضال من اجل أن يكونوا فاضلين ، والذين وجدوا عزاءهم في حقيقة الاخفاق.

الشخصيات الصغرى ايضاً ، هي مساعدةٌ ، في عملية النهب الوهمية هذه. هناك صف من الكتاب والصحفيين — الممونين المشهورين للآمال الزائفة والاكاذيب. هناك ايضاً رجال الاعمال القوادون الغشاشون ، المرفهون على حساب اوهام الناس الآخرين. بعضهم مثل باغستر في «لب المسألة» ، بلهاء عديمو الاحساس ، وخطرون. آخرون قوادون مثل فيل ، عشيق ايدا. وثمة المتلاعبون ، السياسيون والاغنياء ، الذين يختلقون اوهاماً بغية استغلال الضعفاء. والكثير منهم يهود. اذ أن غرين يتصف بمعاداة خفيفة لليهود ، من النوع الكاثوليكي التقليدي.

بهذه الطريقة يبلغ غرين منتهى قياسه الزائف. النجاح يجعل الناس يحبون انفسهم ، والذين يحبون انفسهم لا يحبون الله ، لذلك يحب الله الاخفاق ، وهو اقرب سبيل لحب الله. هذا ايضاً يسمح بتلاعب لفظي ، فان اخفاق المسيح في انقاذ نفسه من الموت ، هو نجاح. ان هذا جوهري بالنسبة لغرين مثل القياس الزائف المستند إلى الحب والشهوة ، والحب والألم. انه يفسر نجاح القسيس من خلال الاخفاق ، وانتحار سكوبي ، فـ «بمعرفتهم للأسوأ» — حسب تعبير

سكوبي فهم بشر، مثلما ارادهم الله أن يكونوا، حين خلقهم. النجاح هو كسب مصطنع يُبقي الجمل بعيداً عن ثقب الابرة. وهكذ يصل غرين الى استنتاجات مثل هذه:

كان الانسان محدوداً جداً: ليست له عبقرية أن يبتدع رذيلة جديدة: والحيوان مثله. المسيح مات من أجل هذا العالم: وكلما كان الشر الذي تراه او تسمع به، أكثر، كان المجد الاعظم في الموت؛ كان من السهل؛ الموت من اجل الطيب والجميل، من اجل البيت والاطفال والمدنية – ثمة حاجة إلى أن يموت اله من اجل قليلي الحماسة والفاسدين.

اليزابث بوون هي التي قدمت تفسيراً صارخاً لهذه السطور من غرين. لقد ناقشت انشغاله بالاشمئزاز والنفور اللذين يلهمهما الجسد. وقد أفضت بها هذه المفاتيح إلى بو، وسوينبرن، وبودلير. «بدا لنا، خلال اعمال غرين، اننا صرنا داخل ادب الانحطاط»، الذي تحدده بالآتي:

...القلبُ، تكافؤ الجذب والدفع، خارجيةٌ من الداخل تمنحه شبهاً بعالم عدسة النظر... الاثم والبراءة قابلان للتبادل؛ فرلين حالة جديرة بالانتباه، يتراوح بين حاجز المذبح والمبغى، كذلك اصحاب الانحرافات الاخرى، رامبو، وايلد، بو، يبحثون في الرذيلة عن البراءة والصلاح الأسمى.

تستنتج الآنسة سيويل ان غرين لا يكتب ككاثوليكي، وانما ككاتب من الرومانتيكية الجديدة المتأخرة:

في الاصل، كان ينظر إلى الكنيسة باعتبارها جذابة المنظر او غير جذابة. اما الآن فهي رثة في جوهرها، وبهذه الصيغ يجد الانجذاب واللاانجذاب تعبيرهما. لقد نُقل «نداء الرثاثة العميق» إلى السطح الكاثوليكي كجزء من تصميم الكاتب على تقديم الكنيسة ضمن اطاره الخاص للانحطاط الادبي. ستكون له الكنيسة حسب شروطه هو، وما دامت الكنيسة غير رومانتيكية بأية حال، فان هذه الشروط ليست شروطها هي. ولهذا الغرض يمنح الكنيسة رومانتيكيةً. انه لا يجعلها مثلاً اعلى - بل النقيض تماماً. والذي حدث انه طبق على الكنيسة المبادئ الادبية التي تحدثنا عنها.

النرجسية، الضجر، خيبة الأمل البشري، حب الاخفاق، منحُ اليأس رومانتيكيةً... كل هذه الأمور توضع في موضعها. ان جملاً مثل «الفضيلة، الحياة الصالحة اغرته كالخطيئة»، او «الشر هو مثل بيتريان - يحمل معه الهِبة المرعبة الرهيبة للشباب الابدي» - ان جملاً كهذه تجمع كل تناقضات غرين وتعاكساته، لها ميزة، بل علامة حِكَم اوسكار وايلد.

اذن، هنا، توقَّفَ تكثيف غرين لرؤياه الخاصة. ومثل كل المخلوقات الناسكة كهذه، صارت هذه الرؤية اشبه بالتحفة العجيبة منها بالعمل، ما دامت تحفر عميقاً في نفسها. وقد وجدت الآنسة

سيويل أن «الشفقة هي شفقة على النفس، كما أن الاشمئزاز هو اشمئزاز من النفس». وبقدر ما يجري انحراف هذه العواطف، وبقدر ما تظهر بعيدة عن مسار التجربة المألوف، تبدو متبلورة – حسب تعبير كري في الحكاية، بهيئة بيضات متوجة بصلبان ذهب صغيرة «مطعمة بقطع صغيرة من الحجارة الثمينة إكراماً للملك».

ليس صدفة أن الدين، كمنبع إلهام لروايات اخرى، قد جفّ. كما لو أن الكلمات الأخيرة في صلاة بندركس، بأن يُترك وحيداً، قد غدت جزءاً من الميثاق الفاوستي الذي يناغم شخصيات غرين مع الهها. ودون أن ندفع بالمسألة كثيراً إلى الامام، لا بد من القول أن عنصر التجفيف الديني كان يظهر بصورة متزايدة في كتابات غرين منذ «نهاية القضية» حتى «قضية محترقة». كما انه ليس من السهل التغاضي عن قصة قصيرة هي «زيارة إلى مورين»، التي يجد فيها مورين نفسه، وهو روائي كاثوليكي عجوز، في مأزق كري: أن يتقبل فقدان المعتقد، دليلاً على الايمان، وبرهاناً على الله. ليست هذه القصة. ولا «قضية محترقة» عملَي مخيّلةٍ مغامرةٍ.

ان الوقت مبكر على القيام بأكثر من الاشارة إلى أن كتابة غرين قد نحت هذا المنحى. لقد استكشف المسالك المفضية به إلى خارج هاجسه، وسوف يظهر أن المهرب الوحيد هو في الرفض التام للمواقف التي رافقت قيمه الدينية الخاصة. وقد المح غرين في «بحثاً عن شخصية» إلى أن البديل – التوقف عن الكتابةَ نهائياً – هو الأكثر احتمالاً:

عندما يتقدم المرء في العمر ، لا تعود كتابة الرواية اكثر سهولة ، وبدا لي حين كتبت الكلمات الأخيرة [من «قضية محترقة»] انني بلغت من العمر حداً لم اعد قادراً فيه على كتابة رواية طويلة أخرى .

تظل ثمة التسليات ، المسرح ، وخصوبة غرين . ومن الناحية الاخرى ، نجد حساسيته بأسرها مشروطة بهاجسه الديني .

على قراره الأخير – سواء بالاذعان للموضوعات الدينية او نركها* ، هذه الموضوعات التي احكمت قبضتها المركزية على رواياته – تعتمد مكانته المقبلة ، باعتباره روائياً .

ببليوغرافيا

BIBLIOGRAPHY

I. GRAHAM GREENE

(أ) جراهام جرين

1. Novels and Entertainments

١ – روايات وتسليات

The Man Within. London (Heinemann) 1929.
The Name of Action. London (Heinemann) 1930.
Rumour at Nightfall. London (Heinemann) 1931.
Stamboul Train. London (Heinemann) 1932.
It's a Battlefield. London (Heinemann) 1934.
The Bear Fell Free. London (Grayson) 1935.
The Basement Room. London (Cresset Press), 1935. (Reprinted in a different selection as *Nineteen Stories*. London (Heinemann) 1947 and as *Twenty-One Stories*. London (Heinemann) 1954.)
England Made Me. London (Heinemann) 1935.
A Gun for Sale. London (Heinemann) 1936.
Brighton Rock. London (Heinemann) 1938.
The Confidential Agent. London (Heinemann) 1939.
The Power and the Glory. London (Heinemann) 1940.
The Ministry of Fear. London (Heinemann) 1943.
The Heart of the Matter. London (Heinemann) 1948.
The Third Man and *The Fallen Idol*. London (Heinemann) 1950.
The End of the Affair. London (Heinemann) 1951.
The Quiet American. London (Heinemann) 1955.
Loser Takes All. London (Heinemann) 1955.
Our Man in Havana. London (Heinemann) 1958.
A Burnt-Out Case. London (Heinemann) 1961.
Travels with My Aunt. (1969)
The Human Factor (1977).

2. Plays

٢ – مسرحيات

Three Plays. London (Heinemann, Mercury Books) 1961. This includes *The Living Room* (1953), *The Potting Shed* (1958) and *The Complaisant Lover* (1959).

3. Miscellaneous

٣ – متفرقات

Babbling April. Oxford (Basil Blackwell) 1925.
The Old School (Ed.). London (Cape) 1934.
Journey Without Maps. London (Heinemann) 1936.
The Lawless Roads. London (Longmans) 1939.
British Dramatists. London (Collins) 1942.
Why Do I Write? London (Percival Marshall) 1948

The Lost Childhood. London (Eyre & Spottiswoode) 1951.
The Spy's Bedside Book (Ed. with Hugh Greene). London (Hart-Davis) 1957.
In Search of a Character. London (Bodley Head) 1961.
Ford Madox Ford (Ed.). London (Bodley Head) 1962.
Introduction to Three Novels. Stockholm (Norstedts) 1962.

4. *Articles and Uncollected Stories* ٤ – مقالات وقصص لم تجمع

"Across the Border," in *Penguin New Writing*, No. 30, 1947, pp. 64–96.
"La Civilisation Chrétienne, est-elle en péril?" in *La Table ronde*, No. 2, Feb. 1948, pp. 211–23.
"Pius XII. The Paradox of the Pope," in *The Month*, Dec. 1951, pp. 327–37.
"The Londoners. Notes from a Journal of the Blitz 1940–1941," in *The Month*, Nov. 1952, pp. 278–87.
Introduction to NORMAN DOUGLAS: *Venus in the Kitchen*. London (Chatto & Windus) 1952.
"The Glory of Mary, written in homage." Dublin (Clonmore & Reynolds) 1952.
"An Open Letter to Charlie Chaplin," in *The New Statesman*, 22 Sep. 1952.
"London Diary," in *The New Statesman*, 22 Nov. 1952.
"Kenya as I see it," in *The Sunday Times*, 27 Sep. and 4 Oct. 1953.
"The General and the Spy," in *The London Magazine*, I, No. 7, Aug. 1954.
"A Few Pipes," in *The London Magazine*, I, No. 11, Dec. 1954.
"A Visit to Morin," in *The London Magazine*, IV, No. 1, 1957.
"The Genesis of *The Power and the Glory*," in *Life International*, 10 Sep. 1962.
"May We Borrow Your Husband," in *The London Magazine*. Nov. 1962.

5. *Books for Children* ٥ – كتب للأطفال

The Little Train. London (Parrish). 1947.
The Little Fire Engine. London (Parrish). 1950.
The Little Horse Bus. London (Parrish). 1952.
The Little Steam Roller. London (Parrish). 1953.

II. OTHERS (ب) آخرون

ALLEN, WALTER: "The Novels of Graham Greene," in *Penguin New Writing* XVIII, 1943, pp. 148–60.
ALLOTT, KENNETH and FARRIS, MIRIAM: *The Art of Graham Greene*. London 1951.
ATKINS, JOHN: *Graham Greene*. London 1957.

AUDEN, W. H.: "A Note on Graham Greene," in *The Wind and the Rain*, Summer 1949.
CALDER-MARSHALL, ARTHUR: "The Works of Graham Greene," in *Horizon*, Claire v, No. 1, May 1940, pp. 367–75.
ENGEL, CLAIRE ELAINE: *Esquisses anglaises*. Paris 1949.
FORD, BORIS: ed. *Pelican Guide to Modern Literature. Vol. 7. The Modern Age*. London 1961.
FORMAN, DENIS: *Films 1945–1950*. London 1952.
GARDNER, HELEN: "Francois Mauriac," in *Penguin New Writing*, XXXI, 1946, pp. 93–104.
GREENE, BARBARA: *Land Benighted*. London 1938.
GREGOR, IAN and NICHOLAS, BRIAN: *The Moral and the Story*. London 1962.
HOGGART, RICHARD: *Auden. An Introductory Essay*. London 1951.
JARRET-KERR, MARTIN: *Studies in Literature and Belief*. London 1954.
KERMODE, FRANK: "Mr Greene's Eggs and Crosses," in *Encounter*, XCI, Apr. 1961, pp. 69–78.
LEES, F. N.: "Graham Greene: a Comment," in *Scrutiny*, XIX, No. 1, Oct. 1952, pp. 31–42.
LEWIS, R. W. B.: *The Picaresque Saint*. London 1960.
MCCARTHY, MARY: "Theater Chronicle," in *Partisan Review*, XXIV, No. 2, 1954.
MADAULE, JACQUES: *Graham Greene*. Paris 1949.
MESNET, MARIE-BEATRICE: *Graham Greene and the heart of the matter*. London 1954.
New Statesman: "The Greeneland Aboriginal," 31 Jan. 1961.
NOTT, KATHLEEN: *The Emperor's Clothes*. London 1953.
O'DONNELL, DONAT: *Maria Cross*. London 1953.
ORWELL, GEORGE: "Some Letters," in *Encounter*, No. 100, Jan. 1962, pp. 55–65.
PANGE, VICTOR DE: *Graham Greene*. Paris 1953.
QUENNELL, PETER: *The Sign of the Fish*. London 1960.
REED, HENRY: *The Novel Since 1939*. London 1947.
RISCHIK, J.: *Graham Greene und sein Werke*. Berne 1951.
ROSTENNE, PAUL: *Graham Greene*. Paris 1947.
SEWELL, ELIZABETH: "Graham Greene," in *Dublin Review*, CCXXVIII, No. 463, 1954, pp. 12–21.
TRAVERSI, DEREK: "Graham Greene," in *Twentieth Century*, Mar. 1951, pp. 231–40 and Apr. 1951, pp. 318–28.
TURNELL, MARTIN: *Modern Literature and Christian Faith*, London 1961.
WAUGH, EVELYN: "The Point of Departure," in *The Month*, Sep. 1951, pp. 174–6.
WEALES, GERALD: *Religion in Modern English Drama*; Oxford 1961.
WYNDHAM, FRANCIS: *Graham Greene*. London 1955.
ZABEL, MORTON DAUWEN: *Craft and Character*. London 1957.

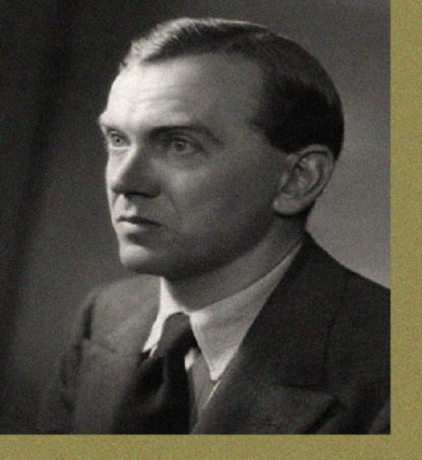






المحتويـــات





جرلهام جرين - 1904- 1991

هو كاتب روائي قصصي مسرحي صحافي وناقد سينمائي، قد تحولت معظم أعماله إلى أفلام سينمائية ناجحة، ويعتبر (جرلهام جرين) في مقدمة الروائيين الكبار في مطلع القرن العشرين ببريطانيا وحتى خواتيمه، ورواياته معظمها تعالج الملابسات والالتباسات الغامضة في الحياة السياسية المعاصرة والأخلاقيات الاجتماعية، وعلى الرغم من القتامة والعبوس الغالب على كثير من رواياته إلا أنها أوسع الأعمال الأدبية البريطانية انتشاراً ومطالعة في القرن العشرين.

تحظى كتبه إلى اليوم بشعبية كبيرة لجاذبيتها النابعة من موهبة فذة في التأليف القصصي ومن مقدرة فريدة على لختيار التفاصيل الموضوعية التي تدل ولا تمل، ومن مهارة فائقة عند استخدام الحوار الطبيعي السلس السريع الإيقاع